ÉMILE MICHEL

REMBRANDT

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

THE GETTY CENTER LIBRARY

Aan

hun beminden Praeses,

hun medebroeder in de Evangeliebediening,

hun medestrijder tegen dwaling, leugen en ongerechtigheid,

hun medearbeider aan de komst van Gods Koninkrijk,

wordt bij gelegenheid van de gedachtenisviering

zijner vijfentwintigjarige ambtsvervulling

in de Hervormde Gemeente van Amersfoort,

met gevoelens van hoogachting dit boekwerk aangeboden

door de leden van den Amersfoortschen ring.

Amersfoort
22 October 1896.

H. J. ter Haar Romeijn	Amersfoort.
J. Mooij	Austerlitz.
Dr. H. W. Meulenbelt	Baarn.
A. Golderman	Bunschoten.
J. Beijer	Eemnes-binnen.
J. C. G. Gobius du Sart	Eemnes-buiten.
Dr. J. D. Bierens de Haan	Hooglanden.
G. van der Giesen	Leusden.
D. P. Braus	Soest.
L. J. van Rhijn Jr.	Soesterberg.
J. Visser	Woudenberg.

REMBRANDT

SA VIE, SON ŒUVRE ET SON TEMPS

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/rembrandtsavieso00mich_0

REMBRANDT

Portrait de Rembrandt (1632)

MUSÉE DU LOUVRE

EMILE MICHEL

MEMBRE DE L'INSTITUT

REMBRANDT

SA VIE, SON OEUVRE ET SON TEMPS

OUVRAGE CONTENANT 343 REPRODUCTIONS DIRECTES

d'Après les Œuvres du Maître

PARIS

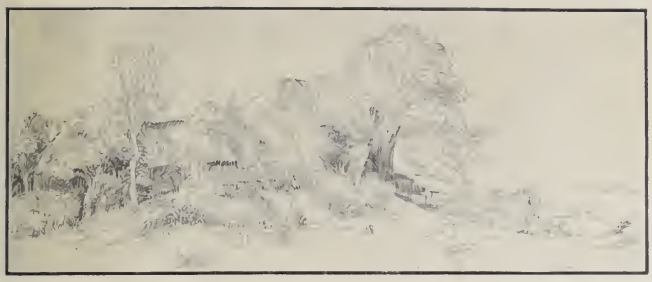
LIBRAIRIE HACHETTE ET CIE

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1893

Droits de traduction et de reproduction réservés

THE GETTY CENTER
LIBRARY



DESSIN A LA PLUME.
(Collection de M. J.-P. Hesseltine.)

AVANT-PROPOS

REMBRANDT AU BONNET PLAT.
Vers 1638 (B. 26).

La courte monographie que j'ai donnée de Rembrandt en 1885, dans la collection des *Artistes célèbres* (1), a été le point de départ et l'occasion de l'étude plus étendue que je lui consacre aujourd'hui. Depuis longtemps déjà Rembrandt m'attirait ; des voyages réitérés en Allemagne, des séjours fréquents en Hollande et la pratique constante des eaux-fortes du maître n'avaient fait qu'accroître mon admiration pour lui. Les recherches sur sa vie et sur son œuvre auxquelles je dus me livrer pour cette monographie, en même temps qu'elles me révélaient bien des lacunes dans la connaissance que j'avais alors de son talent et de sa personne, m'inspirèrent le désir de pénétrer plus avant dans son intimité.

Je n'avais donc pas à chercher le plan de ce livre. Il m'était tracé par

(1) Librairie de l'Art.

ce premier travail, et l'ordre chronologique, que j'y avais suivi, s'imposait à moi. La vie de Rembrandt, en effet, fut entièrement vouée à son art et elle ne saurait être séparée de son œuvre ; toutes deux sont intimement liées et s'éclairent mutuellement. Presque toujours, d'ailleurs, il nous a renseignés lui-même sur les dates de ses ouvrages, et s'il n'est guère d'artiste qui autant que lui se soit montré soigneux de les préciser, il n'en est pas, non plus, qui aussi souvent se soit pris lui-même pour modèle, ni qui nous ait laissé une aussi grande quantité d'images de son père, de sa mère, de sa femme et de tous ceux qu'il a aimés. Quant à sa vie, bien qu'elle ait été l'objet de nombreuses publications, elle était jusqu'à ces dreniers temps demeurée assez obscure. D'humeur solitaire et très indépendante, Rembrandt n'a guère frayé avec les personnages en vue de son temps. Après avoir joui un moment de la vogue, au commencement de son séjour à Amsterdam, il a fini ses jours dans la pauvreté et l'abandon. Les informations que nous ont laissées sur lui ses contemporains se réduisent donc à peu de chose. Sur ses débuts, c'est une page à peine dans la *Description de Leyde* publiée par J. Orlers, le bourgmestre de cette ville, en 1641, c'est-à-dire au moment où le jeune artiste était déjà en pleine célébrité. Pour cette période elle-même, Sandrart est un peu plus explicite. Si, à raison de la différence de ses goûts et de ses visées, les renseignements qu'il nous donne ne sont pas exempts de quelque partialité, du moins, comme il est peintre lui-même et qu'il a sans doute connu personnellement son brillant confrère, ses indications ont pour nous un double intérêt. Après Samuel van Hoogstraten qui, en parlant de son maître, aurait pu se montrer moins réservé sur son compte, Houbraken a recueilli sur lui des informations un peu plus étendues. Mais aux détails véridiques qu'il nous a transmis se mêlent déja ces anecdotes plus ou moins suspectes dont c'était, dès cette époque, l'usage d'émailler la biographie des artistes. Brodant à leur tour sur ce thème commode, Campo Weyermann, Dargenville, Descamps et d'autres encore inventent à l'envi et de toutes pièces des fables destinées à l'amusement de leurs lecteurs, et la légende se substitue peu à peu à la vérité. Ce prodigue qui n'a jamais su le prix de l'argent et qui, sans compter, dépensait comme un fils de

famille, nous est représenté par eux comme un avare, et, à les en croire, cet esprit élevé, dont nous admirons aujourd'hui tant de nobles créations, ne se serait plu que dans la société des gens les plus vulgaires et de la plus infime condition. Son mariage avec une jolie paysanne de Ransdorp, sa mort simulée, ses voyages à Venise, ses menaces de quitter son pays si on ne l'y traite pas avec plus de considération, menaces qu'il aurait mises à exécution pour aller se fixer, suivant les uns, à Hull ou à Yarmouth en Angleterre, et, suivant d'autres, en Suède, où il aurait terminé son existence, tels sont les contes qu'on avait imaginés et qui ont eu cours jusque vers le milieu de notre siècle.

Il appartenait à un érudit, aujourd'hui un peu ignoré, M. Ed. Kolloff, de revenir aux procédés d'une critique plus scrupuleuse et mieux informée. Son étude sur Rembrandt, étude trop peu connue, sans doute parce qu'elle a paru dans un recueil où l'on ne s'attend guère à la trouver (1), dénote déjà une clairvoyance et une sûreté de méthode auxquelles Burger et Vosmaer, tout en profitant largement de ce travail, n'ont peut-être pas assez rendu justice. Avec ces deux derniers auteurs qui suivirent d'assez près Kolloff, les études sur Rembrandt allaient entrer dans une ère nouvelle, inaugurée par les heureuses recherches de MM. Scheltema, R. Elzevier, Eckhoff et van der Willigen. Stimulant le zèle de ces premiers éclaireurs, Burger répandait partout leurs découvertes, et avec son enthousiasme chaleureux il communiquait à ses lecteurs quelque chose de l'admiration passionnée, souvent même un peu exclusive, qu'il ressentait pour le maître (2). Mais l'honneur d'écrire le livre que Burger avait rêvé était réservé à un Hollandais, et par le soin pieux qu'il y mit, par l'étude approfondie de son sujet et de tout ce qui y touche, Vosmaer se montrait à la hauteur de la tâche que s'était proposée son patriotisme (3). Groupant avec art toutes les informations déja recueillies sur Rembrandt, il y ajoutait ses propres découvertes. Sa connaissance parfaite de l'histoire et de la littérature de son pays lui

(1) *Rembrandt's Leben und Werke*, inséré dans la publication de Fr. van Raumer : *Historisches Taschenbuch*, Leipzig, 1854, p. 401 et suiv.

(2) *Les Musées de Hollande*, par W. Burger, 3 vol. in-12, Paris, 1858-1860.

(3) *Rembrandt ; sa vie et son œuvre*, par Vosmaer. La première édition a paru en 1868 ; la seconde, considérablement augmentée et remaniée, en 1877.

permettait d'ailleurs de faire revivre l'artiste dans son vrai milieu, de montrer à la fois ce qu'il lui avait dû et ce qui avait fait l'originalité de son génie.

Dès lors la cause du maître était gagnée. Il avait toujours eu des admirateurs fervents; mais peu à peu le public lui-même était venu à lui. En même temps que la facilité croissante des relations rendait plus accessibles les musées et les collections particulières de l'Europe qui possèdent ses tableaux, des gravures ou des photographies de ces tableaux et des fac-similés de ses dessins ou de ses eaux-fortes permettaient de mieux apprécier la fécondité et la force de son talent. Au lieu d'épuiser la curiosité, toutes ces études relatives à Rembrandt ne faisaient qu'aviver le désir de le connaître mieux encore. Parmi les écrivains qui depuis dix ans se sont surtout appliqués à cette tâche, MM. W. Bode et A. Bredius méritent d'être placés hors de pair.

Vosmaer, il faut l'avouer, avait commis d'assez nombreuses erreurs : le nombre des tableaux qu'il avait vus était fort restreint, et le sens esthétique chez lui n'était pas à la hauteur de l'érudition. Avec un goût plus sûr et plus exercé, M. Bode a repris son travail pour le rectifier sur bien des points. Dans ses incessantes pérégrinations à travers l'Europe il avait pu voir presque tous les tableaux de Rembrandt, et mieux que personne il était à même d'en dresser le catalogue. Le premier, aussi, il avait appelé l'attention sur les œuvres de la jeunesse du maître et il avait même pu lui restituer toute une série d'ouvrages ignorés jusque-là et dont les attributions, d'abord contestées, sont aujourd'hui acceptées de tous. Remaniant la notice qu'il avait fait paraître dans les *Graphischen Künste*, M. Bode nous donnait le remarquable travail inséré dans ses *Études sur l'histoire de l'Art Hollandais* (1), où il suivait et caractérisait dans ses traits essentiels la carrière artistique de Rembrandt.

En même temps, la fondation du recueil périodique *Oud Holland* (2), dirigé par MM. Bredius et de Roever, les deux érudits bien connus, imprimait aux recherches documentaires un nouvel essor, et procurait à l'histoire de l'art une foule d'informations précieuses découvertes dans

(1) *Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei*, Brunswick, 1883, 1 vol. in-8°.
(2) Amsterdam; Binger frères. Ce recueil est aujourd'hui à sa dixième année d'existence.

les archives par les deux directeurs et commentées par eux avec une rare sagacité. Grâce à eux, des faits jusque-là inexpliqués dans la biographie de Rembrandt nous sont aujourd'hui dévoilés, et cette existence mystérieuse nous a peu à peu livré ses secrets. En disant tout ce que je dois à leur amicale obligeance, que MM. Bredius et de Roever me permettent de leur adresser ici mes remerciements. Si, après Vosmaer, il m'a été possible de retracer à nouveau la vie de Rembrandt et de montrer d'une manière plus nette les liens étroits qui l'unissent à son œuvre, c'est eux qui m'en ont fourni les moyens; c'est à l'ardeur et au succès de leurs recherches que je suis redevable des informations qui pourront donner quelque prix à ce livre.

Tout en réunissant ces informations et en les rapprochant les unes des autres, je n'ai négligé aucune occasion de voir les œuvres du maître. Avant d'entreprendre un voyage à travers l'Europe pour étudier celles de ces œuvres que je ne connaissais pas encore et pour examiner de plus près celles qui m'étaient connues, j'ai tenu à m'éclairer sur les problèmes que les unes et les autres pouvaient soulever. Deux séjours successifs faits en Angleterre et une excursion en Russie, en Suède, en Danemark et dans le nord de l'Allemagne m'ont permis de revoir sur ma route tous les musées que plusieurs fois déjà j'avais visités. Le nom de Rembrandt est un lien naturel entre ceux qui aiment son talent et il établit bien vite entre eux une sorte de franc-maçonnerie qui me faisait ouvrir toutes les portes. C'est surtout près des directeurs des musées que je rencontrais l'accueil le plus sympathique. Avec une amabilité profitable à mon travail, ils me tenaient au courant de ce qu'ils savaient sur le maître, ils m'ouvraient leurs archives, et, à l'occasion, ils me procuraient l'accès de collections particulières dans lesquelles bien souvent ils me guidaient eux-mêmes.

La bienveillance dont j'avais été l'objet devait survivre à ces voyages. Grâce aux relations que j'avais ainsi nouées, je possédais un peu partout des correspondants avec lesquels je pouvais désormais échanger mes vues, qui répondaient avec empressement à mes questions et parfois même les devançaient par des communications spontanées qu'ils jugeaient de nature à m'intéresser. C'est donc une dette de reconnais-

sance que j'acquitte en remerciant de leur affabilité ou de leur précieuse collaboration : MM. Eisenmann et Habich à Cassel, M. A. Riegel à Brunswick, MM. W. de Seidlitz, K. Woermann et C. Hofstede de Groot à Dresde; M. le Dr R. Graul, directeur des *Graphischen Künste* de Vienne; à Berlin MM. les conseillers W. Bode et Fr. Lippmann; à St-Pétersbourg, M. A. Somoff; à Stockholm, MM. G. Upmark et G. Gœthe; M. Em. Bloch à Copenhague, M. le Dr Schlie à Schwerin, M. Lichtwark à Hambourg; à Amsterdam, M. Obreen; à Rotterdam, MM. P. Haverkorn van Rysewyk et Moes, M. le Dr J. Worp à Groningue, et, à Harlem, M. Scholten, directeur du Musée Teyler. Quant à la topographie des lieux où s'est passée la vie de Rembrandt, je ne pouvais avoir de meilleurs guides que M. Ch. Dozy à Leyde et M. de Roever à Amsterdam et je dois à leur affectueuse obligeance l'aide la plus efficace.

Afin de mettre à profit tant de précieuses ressources, j'ai vécu pendant plusieurs années avec Rembrandt, entouré des reproductions de ses tableaux, de ses dessins, de ses eaux-fortes, de tous les documents qui me parlaient de lui, sans perdre de vue un seul instant les faits qui concernent sa vie et les œuvres qui l'ont remplie. C'est en essayant de dégager de ce synchronisme des œuvres et des faits la logique secrète qui en découle que je me suis appliqué à serrer de près la réalité. Dans leur succession, ces dates, ces événements précis m'offraient des rapprochements instructifs, et de toutes ces informations, d'abord assez confuses, peu à peu se formait sous mes yeux la trame de cette vie, avec ses menus événements et ses passions, avec ce qui s'agitait dans cette âme d'aspirations tumultueuses, avec les chefs-d'œuvre radieux qui marquaient les étapes de cette existence tourmentée.

Si mieux que personne je me rendais compte des difficultés d'une pareille étude, du moins pour m'aider à faire connaître le grand artiste, j'ai pu, et dans une large mesure, l'associer à ma tâche et l'avoir lui-même pour collaborateur. Par une rare fortune, sans le secours d'aucun autre intermédiaire que le soleil, Rembrandt est l'illustrateur de ce volume où je me propose de raconter sa vie et d'apprécier son talent.

C'est à la lumière seule que nous avons demandé de traduire les œuvres du peintre de la lumière. Les progrès décisifs réalisés par la photographie et l'héliogravure en ces dernières années nous ont permis d'en donner la fidèle traduction que nous offrons aujourd'hui au public.

Dessins et gravures ont été gravés en relief par la maison Krakow. A raison de leur importance, certaines pièces, très justement réputées et dont la place était marquée d'avance dans ce volume, ont été tirées à part. Pour les autres nous nous sommes arrêté à celles qui nous ont semblé à la fois les plus caractéristiques et les plus susceptibles d'offrir un résultat satisfaisant. Nous avons suivi, pour la désignation de ces eaux-fortes, la classification de Bartsch, à laquelle on tend de plus en plus à revenir et qui avait d'ailleurs pour nous l'avantage de nous procurer un mode de notation uniforme, s'appliquant également aux œuvres de Rembrandt et à celles de ses élèves ou de ses imitateurs dont Bartsch a aussi décrit et catalogué les gravures (1)

Quant à la reproduction des tableaux, on conçoit qu'elle offrait des difficultés plus grandes. Leurs colorations généralement brunes et ambrées se prêtent mal à la photographie et j'ai dû chercher autant que possible des épreuves bien lisibles dans les ombres, en même temps qu'exactes dans le rendu des valeurs. Une partie a été empruntée à la collection de MM. Braun et Cie, et M. Hanfstaengl de Munich m'a très libéralement accordé l'autorisation d'user de toutes celles de ses photographies d'après Rembrandt qu'il me conviendrait de reproduire. Je dois à M. Baer de Rotterdam le fragment de la *Concorde du pays*, la grisaille du Musée Boymans, et à M. Hoffmann, directeur du Musée de Darmstadt, la photographie de la *Flagellation* de ce musée, qui jusqu'à présent n'avait pas été publiée. L'aimable obligeance de M. le comte Warwick, de M. le comte Orloff Davidoff et de MM. Ed. André, Haro et R. Kann m'a également permis de reproduire ici des tableaux inédits faisant partie de leurs collections. Enfin, parmi les

(1) Pour la désignation des nombreuses eaux-fortes que nous avons reproduites, nous nous sommes contenté de mettre entre parenthèses à la suite de la lettre B, initiale de Bartsch, le numéro d'ordre que chacune des gravures occupe dans son catalogue.

nombreuses peintures de Rembrandt que j'ai pu voir chez M. Sedelmeyer, il en est plusieurs dont, avec une prévenance dont je ne saurais assez le remercier, il a bien voulu lui-même me fournir les photographies.

Les quarante planches gravées en creux d'après ces photographies et qui ornent ce volume sont dues à M. Dujardin. Enfin des copies d'anciennes gravures d'après des monuments de Leyde ou d'Amsterdam ainsi que des vues pittoresques de ces deux villes et des fac-similés des monogrammes ou signatures successivement usités par Rembrandt complètent l'ensemble des illustrations de ce livre, que les éditeurs ont cherché à rendre digne du maître auquel il est consacré.

L'ENFANT ENDORMI.
(Collection de sir Frederik Leighton.)

DESSIN A LA PLUME.
Collection du duc de Devonshire.

CHAPITRE PREMIER

LEYDE AU COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE. — NAISSANCE DE REMBRANDT. — SA FAMILLE. — SES ÉTUDES ET SES DISTRACTIONS. — L'UNIVERSITÉ DE LEYDE. — ÉDUCATION ET MŒURS DU TEMPS. — LES ŒUVRES D'ART DE L'HÔTEL DE VILLE. — VOCATION PRÉCOCE DE REMBRANDT. — SES MAÎTRES, J. VAN SWANENBURCH, A LEYDE, ET P. LASTMAN, A AMSTERDAM. — RETOUR A LEYDE.

LA MÈRE DE REMBRANDT.
1628 (B. 354).

Au sortir des épreuves du double siège qu'elle avait victorieusement soutenu contre les Espagnols (1573-1574), Leyde s'était peu à peu relevée. Dès les premières années du XVIIe siècle, les traces des ruines et des misères accumulées dans cette ville pendant la lutte de l'indépendance avaient presque entièrement disparu. Entourée d'une gracieuse ceinture de villages et groupée autour de son vieux Burg, l'antique cité se développait librement le long des deux bras du Rhin qui s'y réunissent pour aller se perdre, à peu de distance de là, dans les sables de la dune. Avec le développement de son commerce, elle avait retrouvé quelque chose de sa première splendeur. Depuis

longtemps résidence des comtes de Hollande, elle était restée et elle est encore aujourd'hui le siège du *Rynland*, sorte de syndicat institué pour l'administration du régime des eaux, au sein même de la contrée la plus exposée à leurs dévastations. Son église cathédrale consacrée à saint Pierre, une vaste basilique à cinq nefs datant de la première moitié du XIVe siècle, avait échappé à la destruction de la plupart des édifices qui faisaient l'ornement de Leyde avant la guerre. L'Hôtel de Ville, plusieurs fois incendié, venait d'être reconstruit sur les plans d'un artiste habile, Lieven de Key, un émigré venu des Flandres et libéralement accueilli à Harlem où, grâce à son talent, il avait été nommé architecte de la ville.

Charitable entre toutes, dans un pays où la charité est pratiquée d'une manière si large et si intelligente, outre son orphelinat municipal, rebâti en 1607 près de l'église Saint-Pancrace, elle renfermait dans ses murs un grand nombre d'hospices pour les orphelins, les vieillards ou les infirmes. Tenues avec une propreté et un ordre remarquables, surveillées et soutenues par les membres des familles patriciennes qui les avaient fondées, ces maisons des pauvres étaient, à l'intérieur, égayées par des jardins remplis de fleurs et donnaient à ceux qui y avaient reçu asile l'illusion de la famille et de l'aisance.

Plusieurs des services municipaux et la plupart des associations militaires ou bourgeoises avaient trouvé à s'installer dans les édifices religieux, cloîtres ou chapelles, devenus sans emploi après la Réforme ; la Halle aux draps, entre autres, — où la corporation des Drapiers, la plus importante des industries locales, tenait ses réunions, — dans la chapelle de l'hôpital Saint-Jacques. De tous côtés, aussi, dans les rues et sur les quais de la Breedstraat, du Oude-Singel, du Rapenburg et du Langeburg, s'élevaient des habitations bourgeoises, les unes offrant encore l'exemple de l'ancien style national, d'autres inspirées par l'art de la Renaissance qui commençait à être en faveur. Par suite de ces accroissements rapides de la cité, ses limites avaient été reculées vers l'est. Sans tenir compte de son enceinte précédente, deux fois élargie déjà au XIIIe et au XIVe siècle, il avait fallu l'entourer de nouveaux ouvrages de défense. Une population à la fois guerrière et studieuse animait ses larges rues, maintenant silencieuses et désertes. Artisans, petits bourgeois, drapiers, savants ou lettrés, on avait vu naguère à l'œuvre tous

les citoyens, rivalisant de courage et d'héroïsme pour résister à l'ennemi commun. Désormais, le souvenir des fatigues et des privations supportées ensemble les unissait étroitement; un esprit nouveau circulait partout et l'énergie naturelle de ce peuple, stimulée encore par les grands événements auxquels il avait été mêlé, se déployait en toute liberté. C'était un de ces moments d'expansion et de généreuse activité dont l'histoire de l'humanité n'a que bien rarement offert le spectacle.

La tradition rapporte que, Guillaume d'Orange voulant reconnaître par une exemption temporaire de l'impôt les services que Leyde avait rendus a la cause nationale, les habitants avaient préféré à cette faveur la fondation d'une Université. Créée par un décret du 9 février 1575 et largement dotée, cette Université, d'abord installée dans l'ancien cloître de Sainte-Barbe, avait été transférée ensuite dans la chapelle des Jacobins, où elle se trouve encore aujourd'hui. Les hommes les plus distingués de cette époque, Juste Lipse, Scaliger, Vossius, Saumaise, Daniel Heinsius, Marnix de Sainte-Aldegonde et bien d'autres encore devaient successivement y enseigner. Arminius et Gomarus y avaient aussi professé la théologie, et le premier, par sa parole et ses écrits, n'avait pas cessé de combattre avec succès des superstitions et des préjugés encore puissants dans le reste de l'Europe. C'est ainsi qu'aidé de plusieurs de ses confrères, il avait pu effacer à jamais des annales de son pays les procès contre les sorciers et les persécutions contre les Juifs qui pendant longtemps devaient persister chez les nations les plus civilisées de l'Europe. Des ouvrages importants et de toute sorte, imprimés à Leyde, proclamaient au loin la fécondité de ce centre intellectuel qui pouvait glorieusement opposer aux publications sorties des presses de Plantin à Anvers les éditions classiques des Elzevier, depuis si recherchées des bibliophiles. Ces soins apportés à l'instruction de la jeunesse attiraient à l'Université un grand nombre d'étudiants venus de toutes les parties de la contrée et faisaient de Leyde une pépinière de talents et un foyer de patriotisme où l'on sentait en quelque sorte battre le cœur de la Hollande.

C'est dans ce milieu privilégié que Rembrandt était né le 15 juillet 1606. Bien que très vraisemblable, cette date de 1606 ne présente cependant pas un caractère de certitude absolue. Généralement admise autrefois,

elle a été rejetée par Vosmaer à la suite de la découverte faite par le Dr Scheltema de la mention portée au registre des mariages à Amsterdam, le 10 juin 1634 : « Rembrandt Harmensz, de Leyde, âgé de vingt-six ans », ce qui donnerait 1608 pour date de la naissance. D'autre part, l'épreuve du deuxième état d'une eau-forte appartenant au British Museum et représentant le portrait de Rembrandt par lui-même, porte une note que l'on croit écrite de sa main : *aet. 24, anno 1631* ; ce qui placerait cette naissance en 1607. Le chiffre 24, il est vrai, a été contesté et Ch. Blanc a cru lire 25. Même en admettant que l'annotation soit de Rembrandt, la question, on le voit, ne laisse pas d'être embarrassante. On ne s'étonnera donc pas que M. Bredius, en dépit de l'argumentation de Vosmaer, maintienne l'ancienne date 1606 qui, après un examen attentif, nous paraît avoir pour elle des témoignages plus nombreux et plus probants. D'abord ceux de tous les écrivains qui, du vivant même de Rembrandt ou peu de temps après sa mort, se sont occupés de lui ; en première ligne, le bourgmestre Orlers qui dans sa *Description de Leyde*, publiée en 1641, donne expressément, avec les noms exacts du père et de la mère de Rembrandt, la date du 15 juillet 1606 ; puis Simon van Leeuwen, dans une autre Description de Leyde (1672), et Houbraken, dans sa *Vie des Peintres*, qui reproduisent également l'indi-

L'ORPHELINAT MUNICIPAL ET L'ÉGLISE DE SAINT-PANCRACE A LEYDE.
(Dessin de Boudier, d'après une photographie.)

cation d'Orlers (1). Deux documents découverts dans ces derniers temps par M. Bredius, au lieu de résoudre le problème, ne font qu'augmenter encore nos incertitudes. L'un d'eux est l'inscription de Rembrandt, en 1620, comme étudiant à la Faculté des Lettres de Leyde, et en regard l'âge de quatorze ans, ce qui confirmerait la date de 1606. L'autre, au contraire, nous est fourni par le procès-verbal d'une expertise dans laquelle, le 16 septembre 1653, Rembrandt, appelé, avec plusieurs de ses confrères, à se prononcer sur l'authenticité d'un tableau de Paul Bril,

L'UNIVERSITÉ DE LEYDE, VUE PRISE DU RAPENBURG.
(Dessin de Boudier, d'après une photographie.)

est déclaré âgé « d'*environ* quarante-six ans »; ce qui, à prendre à la lettre cette déclaration, reporterait sa naissance en 1607. Dans ces conditions, on le voit, il est bien difficile de trancher avec quelque sûreté un pareil débat. C'est donc sous toutes réserves qu'après en avoir exposé les termes à nos lecteurs, nous avons cru devoir adopter l'ancienne date de 1606, acceptée aujourd'hui par les critiques les plus compétents, MM. W. Bode, Eisenmann et K. Woermann.

(1) Houbraken écrit seulement juin, au lieu de juillet, probablement par suite d'une erreur de lecture : *juni-juli*.

Rembrandt était le cinquième des six enfants d'un meunier nommé Harmen Gerritsz qui, né en 1568 ou 1569, et à peine âgé de vingt ans, avait épousé, le 8 octobre 1589, la fille d'un boulanger de Leyde, originaire de Zuitbroeck, Neeltge Willemsdochter. Tous deux appartenaient à la petite bourgeoisie et jouissaient d'une certaine aisance, car, outre la maison que la famille habitait à Leyde, à peu de distance du point où se réunissent les deux branches du Rhin, Harmen possédait la plus grande partie d'un moulin à vent placé presque en face, sur le quai du Pélican, près de la Porte Blanche (1). Plusieurs autres maisons, des jardins situés hors de la ville, faisaient aussi partie de son avoir et figurent sur son testament avec de l'argenterie, des bijoux, du linge et des marchandises d'une certaine valeur.

Harmen s'était mérité l'estime de ses concitoyens et, en 1605, il avait été nommé chef de section dans le quartier du Pélican. Il s'était, paraît-il, acquitté avec honneur de ces fonctions, puisqu'en 1620 il en avait été chargé de nouveau. Il avait d'ailleurs quelque instruction, à en juger par la fermeté de son écriture, ainsi que le prouve la signature du testament que nous venons de mentionner et qu'il déposait le 1er mars 1600 chez le notaire W. van Oudevliet. Comme son fils aîné, il signait : van Ryn (du Rhin), et, à leur exemple, Rembrandt devait plus tard, au bas des œuvres de sa jeunesse, faire suivre son monogramme de cette désignation. Enfin, la possession d'une sépulture près de la chaire à prêcher de l'église Saint-Pierre témoigne également de la situation aisée de la famille (2).

Nous ne possédons aucun document qui nous renseigne sur les premières années de Rembrandt. Mais il est permis de penser que son instruction religieuse fut l'objet de la sollicitude particulière de sa mère et que celle-ci s'appliqua à lui inspirer la foi et les principes de moralité qui étaient la règle de sa vie. Dans les nombreuses images peintes ou gravées que son fils nous a laissées d'elle, il nous la montre, en effet, tenant le plus souvent en main ou ayant à sa portée la Bible, son livre favori. Ses lectures, les récits qu'elle en faisait à l'enfant produisirent en tout cas sur lui une impression profonde et vivace, car c'est aux

(1) C'est ce moulin, consacré à la mouture de la drêche qu'on employait pour la fabrication de la bière, qui a, sans doute, donné lieu à la légende pendant longtemps accréditée que Rembrandt était né dans un moulin des environs de Leyde.

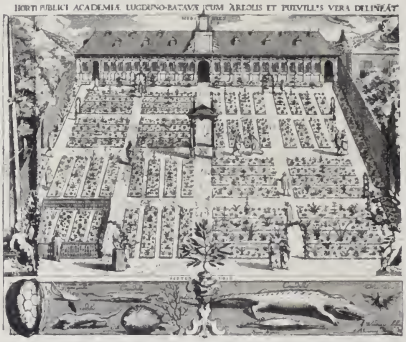
(2) *Oud-Holland*, V, p. 11.

livres saints que l'artiste devait plus tard emprunter la plupart des sujets de ses compositions. Avec les éléments de la grammaire, la calligraphie occupait alors une grande place dans l'instruction. Tenue pour un art, elle comptait en Hollande, à cette époque, des maîtres dont la célébrité égalait presque celle des peintres; le succès des nombreuses éditions, bien vite épuisées, des œuvres des Boissens, des van de Velde et des Coppenol suffirait à l'attester. Quelques-uns de leurs modèles nous ont été conservés. Les paraphes compliqués, les fioritures, les majuscules ornées d'enjolivements de toute sorte, parmi lesquels les plus habiles se plaisaient à insérer des figures ou des animaux, nous y apparaissent tracés d'une main légère, avec une grande sûreté. En général, les exemples proposés aux enfants traitent des sujets édifiants : ce sont des vers, des quatrains moraux, à la manière de ceux que le sieur de Pibrac avait rendus populaires en France (1574) et qui avaient été bientôt traduits dans toutes les langues. On les copiait, on les apprenait par cœur, en même temps que des morceaux choisis d'une littérature où, suivant le goût régnant, un réalisme assez vulgaire s'allie parfois à la préciosité la plus raffinée. Rembrandt avait appris à écrire assez correctement sa langue, et les quelques lettres qui nous ont été conservées de lui en font foi; elles ne contiennent pas plus de fautes d'orthographe que celles de la plupart de ses contemporains les plus distingués. Quant à son écriture, elle est non seulement très lisible, mais elle ne manque pas d'une certaine élégance, et même quelques-unes de ses signatures, par leur netteté irréprochable, font honneur à ces premières leçons de son enfance.

Cependant, afin de pousser plus loin l'instruction de leur fils, le père et la mère de Rembrandt l'avaient fait inscrire dans les classes de lettres latines à l'Université. Mais le jeune garçon n'était, paraît-il, qu'un élève assez médiocre. Il ne devait jamais avoir grand goût pour la lecture, à en juger du moins par le petit nombre des volumes portés plus tard à son inventaire. Ce n'était donc pas un des visiteurs assidus de cette bibliothèque de la Faculté dont une gravure de W. Swanenburch nous montre la bonne installation, avec des livres classés par catégories et fixés prudemment par des tringles de fer aux pupitres sur lesquels on pouvait les consulter. Mais à côté de la bibliothèque, un jardin botanique, créé dès 1587, offrait peut-être plus d'intérêt pour

Rembrandt (1). Curieux comme il le fut toujours, il pouvait y voir réunis, près des diverses plantes qu'on cultivait en plein air ou dans des serres, quelques animaux alors assez rares, des tortues, des crocodiles ou des poissons, provenant sans doute des possessions hollandaises dans les Indes. Une autre planche de Swanenburch, gravée en 1610, nous donne une image fidèle de cet établissement qui nous offre comme un premier essai de ces jardins zoologiques, aujourd'hui l'ornement des principales villes de la Hollande.

En même temps qu'on s'occupait de l'instruction de cette jeunesse, on ne négligeait pas de la fortifier et de l'assouplir par une série d'exercices propres à développer la vigueur et l'agilité du corps. Sous la légende : *Ludi publici*, nous voyons, en effet, dans ce même recueil de planches relatives à l'Université de Leyde, une sorte de manège où les jeunes gens se livrent à l'équitation, à l'escrime, au maniement des armes et à la gymnastique. C'était là une préparation excellente à la vie civique et à la défense de la liberté nationale si elle était de nouveau menacée. Tous les ans d'ailleurs, le 3 octobre, pour perpétuer le souvenir de son héroïque résistance, des fêtes publiques avaient lieu à Leyde, à l'occasion de l'anniversaire de la levée du siège. Ce jour-là, au bruit des cloches sonnant à toute volée et du carillon installé en 1578 dans le campanile de l'Hôtel de Ville par H. van Nuys de Hasselt et qui, pour la circonstance, jouait ses airs les plus triomphants, les milices bourgeoises prenaient les armes et traversaient la cité en grand costume, étendards au vent. Après une revue solennelle, les membres de la corporation



LE JARDIN BOTANIQUE A L'ACADÉMIE DE LEYDE.
(D'après une gravure de W. Swanenburch.)

(1) Descartes, qui en vantait la belle ordonnance, servit d'intermédiaire pour des échanges de graines entre cet établissement et le Jardin du Roi.

procédaient à l'élection de leurs chefs; un banquet réunissait ensuite officiers et soldats dans leur *Doelen*, installé à l'ouest de la ville, dans le voisinage de l'Université. Au premier rang, sur leur passage, on aurait pu remarquer, sans doute, le futur peintre de la *Ronde de Nuit*, avec sa figure vermeille, ses longs cheveux ébouriffés, sa mine éveillée, ses yeux vifs et perçants. L'Université, du reste, avait sa place marquée dans ces fêtes, et la *Chambre de Rhétorique* ne manquait pas, à cette occasion, d'organiser quelqu'un de ces cortèges à la fois religieux et païens, si fort en vogue à cette époque. On y voyait, montée sur un char, une jeune femme en robe blanche, personnifiant l'Écriture Sainte et entourée des quatre évangélistes, pour symboliser les études théologiques. L'étude du droit et celle de la médecine étaient également représentées par des figures allégoriques, escortées des jurisconsultes et des médecins les plus célèbres de l'antiquité. Enfin, pour rappeler la délivrance de la ville et l'inondation a laquelle elle avait dû son salut, le cortège se terminait par un navire sur lequel Apollon et les neuf Muses étaient rangés à côté de Neptune.

PORTE DU DOELEN DE St-GEORGES A LEYDE (1614).
(Dessin de Boudier, d'après une photographie.)

A ces fêtes officielles se joignaient des marchés libres, des jeux publics, des foires avec leur personnel obligé de saltimbanques et de badauds. Ces divertissements et ces spectacles offraient à un observateur tel que Rembrandt bien des sujets d'étude. Mêlé à la foule, il pouvait se rendre compte des mœurs et des impressions du populaire, saisir en quelque

sorte sur le vif ces attitudes variées, ces gestes expressifs qu'il a su plus tard rendre avec tant de vérité et d'éloquence. Mais c'est à l'Hôtel de Ville surtout que l'écolier trouvait des jouissances appropriées à ses goûts. Dans les salles ouvertes à ce moment au public, à côté des drapeaux enlevés à l'ennemi et du butin pris dans la tente même du général espagnol Francesco de Valdez, il pouvait voir exposées deux œuvres célèbres entre toutes, dues au talent de deux artistes originaires de Leyde et qui avaient passé dans cette ville la plus grande partie de leur existence, Cornelis Engelbrechsz et son élève Lucas Huyghensz, plus connu sous le nom de Lucas de Leyde. Le grand triptyque exécuté par le premier pour le couvent de Marienpoel et qui représente au centre le *Christ en croix* et sur les volets latéraux le *Sacrifice d'Abraham* et le *Serpent d'airain*, avait été, lors de la ruine de ce couvent, vers la fin du XVIe siècle, préservé de la destruction et recueilli par la municipalité, à raison, dit van Mander, « de sa valeur et du souvenir d'un maître et citoyen si éminent ». L'œuvre, en effet, était remarquable et son mérite artistique justifiait le prix qu'on y attachait. Si l'exécution offre avec celle des successeurs des van Eyck des analogies évidentes, on y peut cependant relever déjà quelques-uns des traits particuliers qui caractériseront l'école hollandaise : la sincérité avec laquelle sont peints les portraits des donateurs, des membres de la famille Martini, figurés sur les volets extérieurs, et surtout les paysages servant de fond aux épisodes et dans lesquels les tons bleuâtres des lointains s'opposent harmonieusement aux colorations brunes et jaunâtres des rochers. Au premier plan, l'artiste a même reproduit avec une scrupuleuse fidélité des pervenches, des chardons, des chicorées et les ronces dans lesquelles s'embarrasse le bélier qu'Abraham va immoler à la place de son fils.

Mais le *Jugement dernier* de Lucas de Leyde et les deux panneaux du *Paradis* et de l'*Enfer* qui l'accompagnent, témoignaient certainement aux yeux de Rembrandt d'un amour de la nature encore plus vif, en même temps que d'une originalité plus saisissante dans le dessin, dans l'éclat et l'harmonie de la couleur. En face de cet important ouvrage, il pouvait se rappeler ce qu'on racontait de la vie du peintre, sa précocité, ses succès, sa réputation bientôt répandue dans toute l'Europe, son existence remplie par un travail incessant et abrégée peut-être par ce train de grand seigneur qu'il menait vers la fin et dont Albert Durer, qui

s'était lié avec lui pendant son voyage dans les Pays-Bas, nous a conservé le souvenir. L'œuvre elle-même, du reste, avait son histoire. Peinte en 1533 pour l'église Saint-Pierre, elle avait été aussi sauvée du pillage au moment de la terrible destruction des images et transférée à l'Hôtel de Ville en 1577. Sa renommée, suivant le témoignage de van Mander, était telle que « de puissants monarques avaient fait des démarches pour l'acquérir, mais leurs offres avaient été poliment déclinées par le Magistrat qui ne voulait pas se séparer d'une production aussi glorieuse de son concitoyen ».

La considération dont ces deux artistes étaient restés entourés et la célébrité qui s'attachait à leurs ouvrages étaient bien faites pour stimuler la vocation de Rembrandt. En voyant apprécier à ce point le talent de ses prédécesseurs, il se sentait encouragé dans ses goûts. Il rêvait à son tour de faire honneur à sa ville natale et il pouvait espérer qu'un jour aussi ses œuvres seraient offertes à l'admiration de tous, à côté de celles de ses illustres devanciers. Mais bien que sa gloire ait de beaucoup surpassé la leur, c'est en vain qu'on chercherait le nom de Rembrandt dans ce musée de Leyde où brillent encore aujourd'hui le *Jugement dernier* de Lucas Huyghensz et le triptyque d'Engelbrechsz, son maître.

Si vives que fussent pour lui ces jouissances, la campagne des environs de Leyde lui en fournissait de mieux faites pour lui plaire, et en dehors des heures de classe il n'était pas en peine de trouver l'emploi de ses loisirs. Quoique d'un caractère affectueux et tendre, il demeura toujours assez sauvage, aimant à observer dans son coin, à vivre à part et à sa guise. Aussi de bonne heure il manifesta cet amour de la campagne qui ne fit que croître chez lui avec les années. La situation même de la maison paternelle, sur les remparts, à l'extrémité occidentale de la ville, semblait choisie à souhait pour ce solitaire. En face il avait sous ses yeux mêmes, la construction pittoresque de la Porte Blanche, flanquée de ses deux tours gothiques, et dominant le cours du Rhin ; sur l'autre rive, à demi cachées dans les arbres, les habitations du chef des travaux et du menuisier de la ville, bâties dans l'ancien style hollandais. De tous côtés, des promenades variées s'offraient à lui. Dans le voisinage le plus proche, c'étaient, vers Rynsburch, de vertes prairies égayées par un nombreux bétail et çà et là des fermes entourées de grands arbres, des canaux et le fleuve

lui-même sur lequel passaient et repassaient des bateaux aux voiles blanches ou colorées. Vers Oegtsgeest, où son père était propriétaire d'un jardin d'agrément, il rencontrait des pâturages et de beaux domaines dont les ombrages respectés s'apercevaient de loin dans la plaine. Avait-il plus de temps, il poussait jusqu'à la mer, vers Katwyck ou vers Zuytbroeck, d'où la famille de sa mère était originaire et où il avait probablement encore des parents. C'était sans doute dans cette direction que ses pas se portaient de préférence, car il y trouvait la nature entièrement abandonnée à elle-même, avec le moutonnement confus des dunes et leur végétation rare, tourmentée, courbée sous l'effort du vent. Au milieu de cette contrée étrange, mais pleine de délicates harmonies et de grandeur, il dut s'oublier plus d'une fois à interroger les horizons infinis de la mer grisâtre et changeante, à voir se former dans le ciel la troupe légère des nuages que pousse devant elle la brise du large, à suivre le jeu mobile des ombres qu'ils promènent à travers l'espace. Frappé par la beauté de ce spectacle, le jeune écolier essayait peut-être d'en reproduire les aspects les plus saisissants en griffonnant, sur quelque album apporté avec lui, des croquis ingénus, souvenir de ces bonnes journées de liberté et de contemplation. Mais, le lendemain, la tâche semblait plus dure au pauvre reclus et il ne prêtait qu'une oreille distraite aux leçons du maître. Il fallut bien, à la fin, se rendre à l'évidence et le peu de goût que Rembrandt montrait pour les lettres, en même temps que la vivacité du penchant qui l'entraînait vers la peinture, décidèrent ses parents à le retirer de l'école latine. Renonçant à l'avenir qu'ils avaient caressé pour lui, ils lui permirent, vers l'âge de quinze ans, de se livrer à sa vocation. Ses rapides succès dans cette nouvelle carrière allaient bientôt donner à l'ambition de sa famille des satisfactions plus hautes que toutes celles qu'elle s'était promises.

Les ressources qu'on pouvait alors trouver à Leyde pour son éducation artistique étaient assez restreintes, et après une période antérieure d'activité et d'éclat, la peinture y avait cédé le pas aux sciences et aux lettres. Une première tentative faite pour y établir en 1610 une Gilde de Saint-Luc n'avait pu aboutir, tandis que des villes du voisinage, comme La Haye, Delft et Harlem, comptaient déjà, parmi les membres des associations qu'elles possédaient, des maîtres nombreux et en vue. Mais les parents de Rembrandt le jugeaient encore trop jeune pour se

Etude de vieillard.

Dessin à la sanguine (vers 1830).

(Collection de l'œuvre)

séparer de lui et ils résolurent de le mettre en apprentissage dans sa ville natale. D'anciennes relations et peut-être même des liens de parenté fixèrent leur choix sur un artiste aujourd'hui tout à fait oublié, mais qui jouissait alors d'une grande considération parmi ses concitoyens. Jacob van Swanenburch appartenait, en effet, à une famille patricienne fort estimée et dont les membres avaient occupé, dès le commencement du XVIe siècle, des charges importantes dans l'administration municipale. L'un de ses frères, Claes, était peintre comme lui; un autre, Willem, a gravé les planches dont nous avons parlé plus haut, et leur père, Isaac van Swanenburch, qui de 1582 jusqu'à sa mort, en 1614, avait compté parmi les échevins ou les bourgmestres de la cité, était lui-même un artiste d'un talent remarquable. On en peut juger par la suite des six tableaux qu'il exécuta pour la salle de réunion de la corporation des Drapiers (1). Quatre d'entre eux, les meilleurs, représentent les diverses opérations du travail de la laine, et la franchise de la peinture aussi bien que la force des colorations qui les distinguent, rappellent le robuste réalisme de Pieter Aertsen. Mais les œuvres du maître de Rembrandt, il faut bien l'avouer, étaient loin d'avoir un mérite pareil.

L'HÔTEL DE VILLE DE LEYDE.
(Dessin de Boudier, d'après une photographie.)

Jacob van Swanenburch était né vers 1580 et l'on croit qu'il reçut de

(1) Ces tableaux sont aujourd'hui exposés au Musée de Leyde.

son père ses premiers enseignements. Dès 1610 il était connu, car il peignit à ce moment pour l'Hôtel de Ville de Leyde un dessus de cheminée représentant *Pharaon noyé dans la mer Rouge*, sans doute une allusion aux désastres subis par les Espagnols vers la fin du siège de cette ville. Le tableau n'avait probablement pas grande valeur; en tout cas il disparut en 1666 sans laisser de traces. Il en est de même, au surplus, de la plupart des productions de l'artiste, et le seul ouvrage de lui qui nous ait été conservé est une *Procession papale sur la place Saint-Pierre, à Rome*, datée de 1628 et signée Iacomo Swanenburch. Cédant au courant d'émigration qui emportait alors un grand nombre de ses confrères vers l'Italie, il y avait séjourné de 1614 à 1617 et s'était même marié à Naples. De retour dans sa ville natale, il y demeurait jusqu'à sa mort (17 octobre 1638), estimé de ses compatriotes, peut-être moins pour son talent qu'à cause de la situation de sa famille. Il est permis de dire, en effet, que ce talent était des plus médiocres, à en juger du moins par cette *Procession papale* qui appartient aujourd'hui au Musée de Copenhague. C'est un panneau représentant, au premier plan, le pape porté sur la *Sedia gestatoria* et bénissant la foule qui se presse autour de lui; au fond la basilique, le Vatican et la place, telle qu'elle était avant la construction de la colonnade du Bernin. A part l'intérêt historique qui peut s'attacher à cette composition, elle ne se recommande ni par le goût de l'arrangement, ni par l'entente de l'effet, ni par la correction du dessin qui, dans les chevaux surtout, est très défectueux, ni par la couleur, qui manque complètement d'harmonie et de relief.

Si Rembrandt, d'après le témoignage d'Orlers, ne put guère apprendre d'un tel maître que « les premiers éléments et les principes », il trouva du moins près de lui une bienveillance qu'à cette époque les jeunes gens ne rencontraient pas toujours chez leurs patrons. Les conditions de l'apprentissage étaient, en effet, parfois assez dures; les contrats signés par les élèves constituaient pour eux une véritable servitude et les exposaient à des traitements tels que les moins endurants s'y dérobaient par la fuite. Mais Swanenburch par sa naissance appartenait au meilleur monde. Il trouvait dans sa famille elle-même des exemples qui l'engageaient et sur lesquels il pouvait se régler, car un peintre de la génération précédente, Allart Claesz, allié aux Swanenburch, avait

su par ses bons procédés se concilier l'affection de ses élèves, qu'il traitait comme ses propres enfants. Il n'y a donc pas trop lieu de regretter pour Rembrandt les leçons d'un artiste plus distingué. A tout prendre, les plus grands peintres sont rarement les meilleurs maîtres; leur originalité même et l'ascendant de leur génie risquent d'exercer sur leurs disciples une influence assez forte pour paralyser le développement de leur personnalité. Avec son esprit ouvert et son caractère indépendant, le jeune étudiant devait mieux s'accommoder d'un enseignement plus modeste. Sa vocation, d'ailleurs, était si marquée que du moment où il se consacra tout entier à son art, il y fit de rapides progrès, et, sur ce point encore, le témoignage d'Orlers est formel. Pendant les trois années qu'il passa chez Swanenburch (1) ces progrès furent tels que ceux de ses concitoyens qui s'intéressaient à son avenir « en étaient tout à fait émerveillés et pouvaient déjà pressentir la brillante carrière à laquelle il était appelé ».

Ce temps écoulé, Rembrandt n'avait plus rien à apprendre chez Swanenburch et il était d'âge à quitter ses parents. Ceux-ci consentirent donc à se séparer de lui, afin qu'il pût se perfectionner dans un centre plus important, et ils firent alors choix d'Amsterdam et d'un artiste très en vue à cette époque, Pieter Lastman. Peut-être Swanenburch, qui l'avait connu en Italie, avait-il lui-même conseillé ce choix; il nous paraît cependant plus vraisemblable qu'il était dû à l'intervention d'un jeune compatriote de Rembrandt, Jan Lievensz, qui l'avait précédé dans l'atelier de Lastman. Les familles des deux jeunes gens étaient à peu près de même condition, et le père de Lievensz, après avoir été brodeur en tapisseries, était devenu fermier, ce qui avait pu le mettre en relations avec le meunier Gerritsz. Une vocation pareille devait sûrement aussi rapprocher leurs enfants. Mais Lievensz, encore plus précoce que Rembrandt, avait vu ses goûts encouragés par ses parents. Né le 24 octobre 1607, il était, dès l'âge de huit ans, placé sous la direction de Joris Verschooten (2) et se faisait aussitôt distinguer par une facilité

(1) Ces trois années constituaient la durée habituelle de l'apprentissage. C'était, du moins, le temps fixé par les statuts des gildes établies dans le voisinage, notamment de la Gilde de Saint-Luc à Harlem.

(2) Simon van Leeuwen dit même que Verschooten avait été aussi maître de Rembrandt. Mais comme ni Orlers, ni aucun des biographes en situation d'être exactement renseignés, ne fait mention de ce fait, il y a tout lieu de croire que van Leeuwen, dont les informations sur les artistes ses compatriotes sont généralement empruntées à Orlers. son devancier, a pu

dont ses concitoyens citaient avec orgueil plus d'un trait merveilleux. Tantôt c'était une copie d'un tableau de Cornelis de Harlem, *Démocrite et Héraclite*, faite par lui avec une telle perfection qu'on la confondait avec l'original; tantôt, sur un simple récit qu'il avait entendu, il exécutait une composition représentant la répression par la garde civique des troubles religieux qui éclatèrent à Leyde le 4 novembre 1618. A peine âgé de dix ans, le jeune prodige était allé poursuivre ses études dans l'atelier de Lastman, où il demeurait deux ans, de 1618 à 1620. S'il ne s'y était pas, comme on l'a dit jusqu'à présent, rencontré avec Rembrandt qui ne devait y entrer qu'en 1624, il avait pu, du moins, à son retour à Leyde, lui vanter les leçons d'un maître dont la réputation à ce moment était à son apogée.

LA VIEILLE QUI DORT.
Vers 1635 (B. 350).

Rembrandt allait trouver chez Lastman, avec un talent bien supérieur à celui de Swanenburch, des enseignements qui étaient en quelque sorte la continuation de ceux qu'il avait déjà reçus. Lastman, en effet, faisait partie du même groupe d'*italianisants* qui à Rome gravitaient autour d'Elsheimer. Dans l'excellente étude qu'il a consacrée à ce dernier (1), M. Bode a remis en lumière la figure de ce peintre un peu oublié. Sans que ses œuvres se recommandent par un mérite bien éminent, Elsheimer a tenu historiquement une grande place, et l'influence qu'il a exercée, surtout sur les artistes de la colonie étrangère fixés à Rome, est incontestable. Par sa fécondité et par la souplesse de son talent, il a puissamment contribué à la transformation de la peinture à cette époque. En prenant par le côté pittoresque des compositions jusque-là réservées au grand art et en les traitant avec un fini précieux,

faire quelque confusion à cet égard. Nous ne croyons pas non plus que Rembrandt ait été, comme on l'a prétendu, élève de J. Pynas et ses biographes sont également muets à cet égard. Houbraken se borne à dire qu'il a imité « la manière brune de Pynas ».

(1) *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, par W. Bode. Brunswick, 1883, 1 vol. in-8; p. 231-356.

en rapport avec leurs petites dimensions, il renouvelait en quelque sorte

LA RÉSURRECTION DE LAZARE.
Vers 1633 (B. 73).

des sujets que l'on avait pu croire épuisés. Travailleur infatigable, curieux, intelligent et modeste, il était aimé de tous ceux qui l'approchaient, prin-

cipalement des artistes hollandais qui, par leurs traditions et la tournure de leur esprit, étaient le mieux préparés à le comprendre et à l'imiter.

Lastman avait été à Rome un des plus fervents admirateurs d'Elsheimer. Issu d'une famille où les professions libérales étaient en honneur, il comptait parmi ses alliés de nombreux artistes (1). Il était parti vers l'âge de vingt ans pour l'Italie, où il demeura trois ou quatre ans. Rentré à Amsterdam en 1607, il devait jusqu'à sa mort vivre sur ce fonds d'étude et de traditions classiques qu'il avait recueillies au delà des monts. Tandis qu'autour de lui l'art hollandais allait de plus en plus manifester ses tendances et son caractère, il continuait à traiter les mêmes sujets d'Elsheimer, tout en mêlant aux réminiscences de la nature et de l'art italien des types ou des traits familiers empruntés à son pays. Ses tableaux aujourd'hui dispersés se trouvent surtout dans les collections publiques ou privées de l'Allemagne. Après avoir joui d'une très grande vogue, ils étaient jusqu'à ces derniers temps tombés dans un oubli complet ; les études sur Rembrandt, plus encore que leur mérite propre, ont ramené sur eux l'attention.

Au Musée de Brunswick, un *Ulysse et Nausicaa*, signé de son monogramme et daté de 1609, a été peint, par conséquent, deux ans après son retour d'Italie. C'était là un épisode cher à l'artiste, car, dix ans plus tard, il en fit un autre tableau, maintenant au Musée d'Augsbourg, en remaniant d'une manière assez notable sa composition. Ulysse échappé au naufrage, nu et humblement agenouillé, s'efforce par son attitude suppliante de rassurer les compagnes de Nausicaa qui, affublées de turbans et de costumes bizarres, s'enfuient de tous côtés, abandonnant le festin préparé par elles sur le rivage. Seule la fille d'Alcinoüs s'avance vers le héros et lui témoigne sa compassion par une pantomime un peu trop expressive. La couleur est dure, criarde, et les carnations d'un rouge brique tranchent brutalement sur un ciel plat et immobile.

P
1609

Pietro Lastman
fecit Anno 1618

Le *David chantant dans le Temple*, de la même collection, signé Pietro Lastman et daté 1618, nous montre les mêmes duretés et un manque

(1) La vie et les œuvres de Lastman ont été consciencieusement étudiées dans une notice de MM. Bredius et de Roever publiée dans *Oud-Holland* (IV, p. 1-23).

d'harmonie aussi absolu. Malgré la désinence de nom de Pietro, l'œuvre semble moins italienne que flamande et les enfants qui chantent au premier plan, aussi bien que les musiciens qui s'escriment à cœur joie sur leurs instruments — un violon, une basse, un trombone, une trompette et un tambourin, — rappellent vaguement, par leurs types et leurs costumes, des figures de Rubens. A Saint-Pétersbourg, dans la collection de M. le conseiller Séménoff, si intéressante pour l'étude des prédécesseurs ou des contemporains de Rembrandt, nous trouverons une *Annonciation* datée également de 1618, dans laquelle la vierge prosternée vient d'interrompre l'ouvrage dont elle était occupée ; à côté de la corbeille qui le contient, un chat joue par terre avec un grelot, et près de là un ange revêtu d'une chasuble rouge indique du doigt, dans le ciel, le Saint-Esprit planant au milieu des nuages. Le geste de l'ange a de l'autorité ; mais l'exécution est lourde et assez grossière. C'est encore la même date de 1618 que porte *l'Ange apparaissant aux Rois Mages* de la galerie du comte de Moltke à Copenhague ; on dirait que l'artiste a voulu y faire montre de sa virtuosité en entassant, sur la gauche, une grande quantité de vases de prix, des formes et des manières les plus variées, et, vers la droite, des animaux de toute sorte : un âne, un cheval, des chèvres, des chameaux et des perroquets. La tonalité générale est, là aussi, assez crue, mais dans son âpreté elle ne manque pas d'une certaine puissance. L'*Offrande à Junon*, du Musée de Stockholm (n° 500 du Catal.), bien qu'elle ne soit ni signée, ni datée, nous paraît, à raison de ses analogies avec les œuvres précédentes, non seulement de la main de Lastman, mais à peu près de cette même année 1618 qui marque la période la plus féconde de son activité. La statue en marbre de la déesse, près de laquelle est groupée la foule de ses fidèles, domine un autel entouré de portiques et de colonnades ; dans le lointain on entrevoit ce temple de Tivoli que, comme son maître, Rembrandt s'est plu à introduire dans ses tableaux. Cette fois, l'aspect de l'ensemble est tout à fait déplaisant et présente un fâcheux assemblage de tons discordants : des rouges vermillon avoisinant des nuances fades, de gris ternes, ou des bleus et des jaunes d'une vivacité extrême, rapprochés les uns des autres sans aucune préoccupation de l'harmonie ou de l'effet. *Abraham avec les anges*, de 1621, également chez M. le conseiller Séménoff, et le *Sacrifice d'Abraham*, une grisaille

du Ryksmuseum d'Amsterdam, nous offrent des sujets que Rembrandt et ses élèves devaient traiter bien souvent par la suite. Enfin une *Résurrection de Lazare*, datée de 1622 et récemment acquise par le Musée de La Haye, offense nos regards par une violente crudité de ton dans une scène qui, se passant à l'entrée d'une grotte, aurait nécessité l'emploi du clair-obscur.

Ce sont là des ouvrages de la pleine maturité de l'artiste, vers l'époque où Lievens et, après lui, Rembrandt venaient chercher ses leçons. Dans aucun d'eux cependant on ne remarque cette recherche du clair-obscur dont quelques écrivains ont voulu lui faire honneur en le considérant comme un initiateur de Rembrandt à cet égard. On peut, il est vrai, la constater dans un petit tableau du Musée de Harlem, la *Nuit de Noël*, sur lequel Vosmaer a cru lire la date de 1629, date qui, après un examen minutieux, nous a paru illisible et que plusieurs de nos amis hollandais, dont nous avions invoqué l'aide à ce propos, ne sont pas mieux que nous parvenus à déchiffrer. La disposition de la scène, l'attitude et le geste de saint Joseph et surtout le rôle attribué à la lumière nous y révèlent bien des points communs avec Rembrandt. Cette façon de comprendre l'intervention du clair-obscur était d'ailleurs assez commune à cette époque et l'on en relèverait facilement la trace chez d'autres artistes de ce temps. En France, Valentin, et Honthorst en Hollande, lui donnaient, à l'exemple du Caravage, une large place dans leurs tableaux. Mais chez eux, comme chez Lastman, ces effets de lumière sont toujours rendus avec des contrastes rudes et tranchés,

LE PÈRE DE REMBRANDT.
1630 (B. 304).

sans la finesse des dégradations et la transparence des ombres qui en feraient le charme.

Au moment où Rembrandt entra dans son atelier, Lastman était en

LA MÈRE DE REMBRANDT.
Vers 1631 (B. 343).

possession de toute sa renommée. Célébré à l'envi par ses contemporains, il était qualifié de *Phénix*, d'Apelles de son siècle. On le tenait de plus pour un des meilleurs connaisseurs en fait de tableaux italiens, et comme ces tableaux commençaient à être en vogue à Amsterdam, il était assez souvent appelé en qualité d'expert pour apprécier leur valeur

dans des ventes ou des inventaires. Sa maison était fort recherchée, et son jeune élève eut sans doute l'occasion d'y rencontrer quelques-uns des personnages ou des artistes le plus en vue. Un tel commerce ne pouvait évidemment que lui être utile, ouvrir ses idées et développer ses facultés d'observation. Nous ignorons d'ailleurs comment Rembrandt s'était installé à Amsterdam. En se séparant de leur fils, ses parents avaient dû chercher pour lui un gîte où il fût convenablement soigné. Il n'était pas rare alors, et l'usage s'en est conservé en Hollande, de procurer aux jeunes gens, pendant le temps de leurs études, l'hospitalité dans des maisons bourgeoises où ils étaient traités comme s'ils faisaient partie de la famille. A Leyde même c'était la coutume pour les élèves de l'Université venant du dehors, et, dans un acte de recensement daté de 1581 et déjà cité par Vosmaer, nous voyons que les grands-parents de Rembrandt avaient recueilli chez eux comme pensionnaire un « M. Egma, natif de la Frise ». Il est donc possible que Rembrandt ait été ainsi placé dans quelque maison amie; mais nous croyons plutôt qu'il put être logé par son maître lui-même, ainsi que c'était le plus souvent l'habitude en pareille circonstance. Les bonnes relations qu'il conserva toujours avec Lastman semblent confirmer cette hypothèse. Nous avons, du reste, des indications qui nous permettent d'apprécier les conditions dans lesquelles il aurait été admis au foyer de son maître. D'ordinaire, il est vrai, ces conditions étaient débattues entre les intéressés et ne faisaient que rarement l'objet d'actes notariés. Il existe cependant quelques arrangements de ce genre, entre autres celui que, vers la même époque, un peintre d'Amsterdam, Isaac Isaksz, contractait avec le jeune Adriaen Caraman, âgé de dix-sept ans, qui voulait être son élève. Celui-ci s'engageait à broyer les couleurs et à préparer les toiles de son patron et les siennes, et à se comporter en tout comme « un serviteur-élève » plein de zèle et de soumission. Il devait, en revanche, recevoir chez Isaac la nourriture et l'enseignement, et son père, de son côté, s'engageait à lui fournir « une tonne de harengs ou de la morue à discrétion, ainsi qu'un lit au complet ». Ces conditions de semi-domesticité étaient, on le conçoit, plus ou moins dures, suivant le caractère du maître; elles pouvaient aussi être adoucies par le payement de certaines sommes qui assuraient aux apprentis une vie un peu plus large. Bien que de Leyde à Amsterdam la distance ne soit pas grande, comme il était

difficile à la mère de Rembrandt de quitter son ménage et à son père d'abandonner son moulin, les visites qu'ils pouvaient faire à leur fils devaient être assez espacées. Mais la bonne mère ne se privait sans doute pas d'envoyer à l'absent quelques douceurs que le père accompagnait de ses recommandations de sagesse et d'économie. Peut-être ces derniers conseils n'étaient-ils pas inutiles, car, ardent et généreux comme il l'était, le jeune homme ne connaissait guère le prix de l'argent et il le montra assez par la suite.

Le temps que Rembrandt passa dans l'atelier de Lastman fut très court. Malgré la supériorité de ce dernier sur Swanenburch, il n'était, en réalité, exempt d'aucun des défauts des *italianisants*. Comme eux il avait ce goût un peu subtil qui répondait bien aux préférences du public et qui explique ses succès. Son dessin était correct, mais sans rien de bien caractéristique, sa couleur rude et peu harmonieuse, son exécution lourde et appuyée. Aussi, en dépit de la diversité extrême des sujets qu'il a traités, il paraît assez monotone. Loin de pénétrer le côté expressif de ces sujets, il s'en tient à l'extérieur et croit que, sous prétexte de couleur locale, il n'entassera jamais assez d'accessoires et de détails pittoresques. Il n'arrive pas, il ne semble même pas prétendre à émouvoir. En somme, cet art assez médiocre n'était qu'un compromis entre l'art italien et l'art hollandais. Sans atteindre au style du premier, il n'avait pas la sincérité du second et il continuait, sans grande originalité, ces tentatives de transaction auxquelles les devanciers de Lastman s'étaient déjà épuisés. Un tempérament aussi entier que celui de Rembrandt ne pouvait s'en accommoder. Ses instincts, son amour de la vérité y répugnaient. Jusque-là on ne lui avait parlé que de l'Italie qu'il ne connaissait pas, où il ne devait jamais aller, tandis qu'il se voyait entouré de choses qui l'intéressaient, qui parlaient à son âme d'artiste un langage plus immédiat et plus intime. Il aimait la nature avec plus de simplicité; il lui découvrait des beautés à la fois moins compliquées et plus profondes. Il voulait l'étudier de plus près, en elle-même, sans ces prétendus intermédiaires qui s'interposaient entre elle et lui et faussaient la naïveté de ses impressions.

Peut-être aussi l'ennui d'être séparé de ce milieu de famille auquel il était si attaché, devint-il de plus en plus fort. Il regrettait les siens, et avec le désir d'indépendance qui était en lui, il en avait assez de tous

les enseignements qu'il avait reçus. Six mois ne s'étaient pas écoulés qu'il rentrait à Leyde, dans le courant de 1624, trouvant bon, comme le dit Orlers, « d'étudier et d'exercer la peinture seul et à sa propre guise ». Quoi qu'il en eût, l'influence de Lastman sur son talent fut persistante et il ne s'en est que tardivement dégagé. Dans sa façon de composer, dans son goût pour les turqueries, dans la familiarité avec laquelle il traite certains sujets, il devait se montrer jusqu'à sa pleine maturité fidèle aux leçons de sa jeunesse, empruntant plus d'une fois à son maître l'ordonnance et quelques-uns des traits saillants de ses compositions. Comme preuve de l'estime où il le tenait, nous voyons figurer dans ses collections deux albums remplis de dessins de Lastman. Ce dernier, au contraire, ne semble pas avoir pressenti les hautes destinées de son élève, car dans son inventaire, publié par MM. Bredius et de Roever, on ne trouve pas un seul ouvrage de Rembrandt.

LE PÉRE DE REMBRANDT.
1630 (B. 204).

L'HOMME AU LAIT.
Vers 1650 (B. 213).

CHAPITRE II

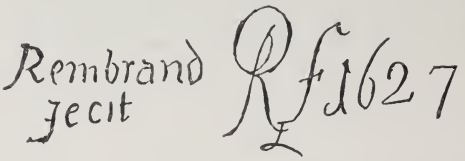
PREMIERS TABLEAUX FAITS A LEYDE. *Saint Paul dans sa prison* ET LE *Changeur* (1627); *Samson et Dalila* (1628) ET LA *Présentation au Temple*. — PORTRAITS DE REMBRANDT D'APRÈS LUI-MÊME. — SES PREMIÈRES EAUX-FORTES. — SES PROCÉDÉS DE TRAVAIL.

TÊTE DE FACE ET BIANTE.
1630 (B. 316).

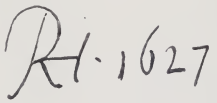
Aimé comme il l'était, Rembrandt ne pouvait manquer en rentrant au foyer de famille d'y être fêté et choyé par les siens. Mais s'il lui était doux de se voir ainsi accueilli, il n'entendait pas mener une vie oisive et il avait hâte de se remettre résolument à la besogne. Il avait renoncé à une direction qui lui pesait; maintenant il devait se suffire, marcher seul et à ses risques. Que fit-il dès son arrivée à Leyde et quels furent ses premiers ouvrages au commencement de son séjour? Nous l'ignorons et l'on n'a pu jusqu'ici découvrir aucune œuvre de Rembrandt antérieure à l'année 1627. Il faut en convenir d'ailleurs, les premiers tableaux que nous connaissons de lui — car ce sont des peintures qui portent cette date — ne font guère présager les hautes destinées qui l'attendent, ni même le caractère de son talent. Mais bien que ces productions un peu hâtives témoignent

d'une grande inexpérience, elles contiennent cependant pour nous de précieuses indications.

Le *Saint Paul dans sa prison* qui, après avoir fait partie de la collection Schœnborn, a été acquis en 1867 pour le Musée de Stuttgart, nous offre à la fois, avec la date de 1627, la signature et le monogramme de Rembrandt, que nous reproduisons ici. C'est un tableau d'un aspect assez médiocre; la facture en est sèche, la couleur grisâtre et le clair-obscur très sommaire. Les détails y sont accusés lourdement, non sans quelque gaucherie. Et cependant, à regarder de plus près, la pâleur du rayon de soleil qui éclaire ce triste réduit, la physionomie sérieuse du captif qui, absorbé dans sa méditation, attend pour écrire qu'il ait trouvé l'expression exacte de sa pensée, la fixité de son regard, son attitude recueillie, tout cela n'est pas d'un débutant vulgaire. On sent là ces traits d'observation que Rembrandt dans toute la possession de son talent saura, sans doute, mieux exprimer; mais avec les moyens, fort incomplets, dont il dispose, il a pu déjà les rendre saisissants. La précision même de la forme et la netteté d'exécution des accessoires : la paille du cachot, la grande épée de fer et les livres placés à côté de l'apôtre, témoignent de la conscience de l'artiste qui évidemment a demandé à la nature tous les renseignements qu'elle pouvait lui donner.



Le *Changeur*, entré en 1881 dans la galerie de Berlin, porte également, avec la date 1627, le monogramme formé des deux premières lettres des noms : Rembrandt Harmensz (1). A la lueur d'un flambeau qu'il tient dans la main gauche et dont il abrite la flamme avec sa droite, un vieillard entouré de registres, de parchemins et de sacs d'argent qui encombrent la table devant laquelle il est assis, examine d'un air attentif une pièce d'or qui lui paraît de mauvais aloi. Ici encore la manœuvre du pinceau n'est pas exempte



(1) Il était alors d'usage en Hollande de joindre au prénom de chaque enfant, pour le désigner, celui de son père : Harmenszoon, fils de Harmen, et par abréviation : Harmensz.

de lourdeur, et avec cet amoncellement de paperasses et de grimoires poudreux, la composition semble un peu incohérente. En revanche, la lumière et les valeurs sont heureusement réparties et rendues avec justesse. La tonalité de l'ensemble reste, il est vrai, un peu jaunâtre et monotone ; mais les colorations très discrètes — le vert du tapis et le violet du manteau, — amorties et neutralisées avec intention, sont subordonnées à l'effet. Enfin les empâtements, assez forts dans la lumière, ont été égalisés et comme écrasés afin de ne pas offrir un constraste trop marqué avec les fonds dont les parties sombres, à peine recouvertes, laissent jouer les transparences brunes de la préparation. A l'encontre d'Elsheimer et de Honthorst qui, en de pareils sujets, s'appliquaient à reproduire dans toute sa vivacité l'éclat du foyer lumineux lui-même, Rembrandt en a caché la flamme et s'est contenté de montrer la clarté qu'elle répand sur les objets environnants. Il a compris que de tels effets dépassent les ressources de la peinture, et en atténuant de parti pris ce qu'une opposition excessive aurait de blessant pour nos yeux, il a préféré mettre tous ses soins à modeler avec une extrême délicatesse la tête du vieillard.

Ce ne sont là que des compositions à un seul personnage et dont l'artiste a pu copier tous les éléments sur la réalité elle-même. La difficulté était plus grande dans deux tableaux exécutés l'année suivante et où il a réuni plusieurs figures. Il faut bien reconnaître qu'il ne s'en est pas tiré à son honneur. Dans *Samson pris par les Philistins*, qui, après avoir appartenu à la maison d'Orange, fait aujourd'hui partie de la collection du château royal à Berlin, l'ordonnance de la composition laisse fort à désirer. Peint comme les deux précédents sur un panneau de chêne, ce tableau est de dimensions un peu plus grandes (0^{m},61 de haut sur 0^{m},50) et le monogramme dont il est signé présente aussi une légère modification : aux initiales R et H entrelacées s'ajoute maintenant un trait horizontal que nous retrouverons sur presque toutes les œuvres de cette période et qui, conformément à l'opinion de M. Bode, nous paraît représenter un L et signifier *Leidensis* ou *Lugdunensis*, car tant qu'il habitera Leyde, l'artiste se servira de ce monogramme, auquel il ne renoncera que peu de temps après avoir quitté sa ville natale.

Endormi par terre et accroupi aux pieds de sa maîtresse, Samson

est revêtu d'une tunique flottante jaune clair, serrée à la taille par une écharpe rayée de bleu, de blanc, de rose et d'or, à laquelle pend un criss javanais. Dalila porte une robe d'un gris violet à bordure bleue et or, qui s'accorde heureusement avec les couleurs du costume de Samson; mais ses carnations fades et un peu molles, ses traits vagues, ses cheveux d'un blond pâle présentent un type assez insignifiant que nous retrouverons, du reste, plus d'une fois dans les œuvres de cette époque. La jeune femme a déjà coupé une poignée de la chevelure de son amant et la montre à un Philistin placé derrière elle et vers lequel elle tourne à demi son visage. Celui-ci, bien qu'armé jusqu'aux dents, ne s'avance qu'avec crainte, et plus méfiant encore, un autre de ses compagnons, dont on n'aperçoit que la tête couverte d'un casque et le sabre nu, demeure prudemment caché par les rideaux du lit. Si la disposition de trois des figures superposées en ligne droite témoigne encore d'une grande inexpérience, la facture ici montre plus de finesse et de largeur, l'harmonie est mieux entendue. Les personnages se détachent franchement sur les tons jaunâtres du plancher et de la muraille, et l'éclat de la lumière du soleil — qui frappe en plein la poitrine de la femme, sa robe et la tunique de Samson — est encore rehaussé par les ombres foncées qui occupent toute la partie droite du tableau. Notons, en passant, un détail caractéristique et que nous observerons par la suite fréquemment chez l'artiste : dans la chevelure que tient en main

PORTRAIT DE REMBRANDT.
(Musée de Cassel.)

Dalila, deux ou trois des mèches ont été dessinées en relief avec la hampe du pinceau dans la pâte encore fraîche.

Les mêmes défauts de facture un peu grosse et de contrastes violents entre la lumière et les ombres, nous les retrouvons dans une *Présentation au Temple* qui, après avoir appartenu à la famille de Sagan, a été récemment acquise du comte Reichenbach de Lœvemberg par M. le consul Weber à Hambourg. Signée du nom entier de Rembrandt, elle n'est point datée, mais nous la croyons de la même époque. Si l'Enfant Jésus que Siméon tient sur ses genoux paraît d'une raideur extrême et comme en bois, la composition, en revanche, est mieux équilibrée et le groupe des personnages agenouillés devant une fenêtre est heureusement terminé par la figure de la prophétesse Anne qui le couronne. Les colorations jaunes et rousses s'harmonisent bien avec la robe bleue de la Vierge, et les expressions répondent au caractère de la scène. Comme dans les œuvres précédentes, la mimique est très franche et même un peu exagérée. Avec son robuste bon sens, le jeune homme tient avant tout à se faire comprendre et à conserver la vie et la vérité des mouvements. Si les gestes sont parfois excessifs et les types un peu vulgaires, du moins les intentions apparaissent très nettement écrites, sans malentendus possibles. Avec le temps, tout en conservant cette force dans l'expression de sa pensée, le

LE CHANGEUR.
(Fragment du tableau du Musée de Berlin.)

maître saura la rendre avec des nuances plus délicates et plus variées.

Un minuscule tableau (0m,22 de haut sur 0m,17) peint sur cuivre (c'est presque le seul que nous connaissions dans l'œuvre de Rembrandt), et qui porte avec le monogramme du peintre la date 1628 (1), représente un sujet assez énigmatique dans lequel M. Bode pense avec raison qu'il convient de voir le *Reniement de saint Pierre*. L'apôtre, si c'est bien en effet de lui qu'il s'agit, est entièrement couvert d'une armure et soutient à la fois les interrogations ou les regards curieux des soldats et des domestiques rangés autour d'un grand feu, dans la cour du Grand Prêtre. La composition frappe par son étrangeté, par la diversité des expressions et surtout par la franchise de l'effet. Dans ces dimensions restreintes, l'exécution paraît plus habile, moins appuyée, et le clair-obscur mieux observé.

Le sentiment de la vie et la science du clair-obscur que nous remarquons déjà dans ces divers tableaux, Rembrandt les avait acquis par des études toutes personnelles, faites directement d'après nature et qui allaient avoir une grande influence sur le développement de son talent. Les modèles à cette époque étaient rares en Hollande, particulièrement à Leyde qui ne possédait pas, comme Harlem, une Académie de peinture. Mais les occasions ne manquent jamais à un artiste vraiment désireux de s'instruire, et ni l'intelligence ni la volonté ne faisaient défaut à Rembrandt. Au lieu de chercher au loin des moyens d'étude, le jeune maître allait s'en créer. Ne pouvait-il pas être à lui-même son modèle et faire aussi poser pour lui son père, sa mère, ses proches ? En leur consacrant les prémices de son talent, il était assuré de trouver près d'eux une complaisance inépuisable. Heureux de lui être utiles, ils se prêteraient à tous ses caprices et il pourrait, sans les lasser jamais, varier avec eux ses tentatives. Rembrandt mit donc à profit leur bon vouloir. Passionné comme il l'était pour son art, il apportait une telle ardeur à l'étude que, suivant le témoignage d'Houbraken, « il ne cessait pas de travailler dans la maison de ses parents, tant que durait le jour ».

De ce temps datent quelques petites têtes d'étude peintes sur panneaux et dont non seulement l'attribution à Rembrandt est assez

(1) Il appartenait à M. Otto Pein à Berlin et il a figuré dans une vente publique à Cologne en 1888. M. von der Heydt à Elberfeld en est aujourd'hui le possesseur.

récente, mais qui, même après que M. Bode les eut signalées à la critique, furent longtemps contestées, car elles déroutaient les opinions reçues et paraissaient peu d'accord avec les œuvres qui devaient les suivre. La première de ces têtes, bien qu'elle ne porte ni date, ni signature, est certainement du maître et peut être considérée, avec le *Saint Paul dans sa prison*, comme un de ses premiers ouvrages. Elle appartient au Musée de Cassel (n° 208 du catal.) et représente Rembrandt âgé de vingt à vingt et un ans. Le visage, vu de trois quarts, est large, ramassé et se détache franchement en vigueur sur un fond clair, d'un gris bleuâtre. Un rayon de soleil frappe en plein le cou, l'oreille et la joue droite, tandis que le front, les yeux et tout le côté gauche sont couverts d'une ombre très intense. Un bout de chemisette blanche dépasse à peine le vêtement brun. Le teint vermeil, le nez gros et luisant, l'encolure épaisse, les lèvres entr'ouvertes, surmontées d'un duvet naissant, la chevelure rebelle, tout indique la santé, la vigueur du tempérament; on dirait un jeune paysan, robuste et naïf. L'exécution très large, un peu sommaire, ajoute à cette impression : la touche est donnée franchement dans une pâte abondante sur laquelle, ainsi que dans le *Samson* de Berlin, les cheveux ont été tracés à la diable, avec le manche du pinceau. Bien que les yeux noyés dans l'ombre soient à peine indiqués, il semble qu'ils vous fixent avec une pénétration singulière, et quoique le contraste entre cette ombre et la lumière soit très prononcé, l'intervention d'un ton moyen qui sert de passage évite toute dureté.

Le clair-obscur est ménagé plus discrètement encore, en même temps que la facture est moins sommaire et l'expression plus pénétrante dans le petit portrait du Musée de Gotha (n° 181 du catal.) où l'on retrouve quelque trace du monogramme habituel de Rembrandt, avec la date 1629, à peine lisible, mais qui nous paraît d'ailleurs assez vraisemblable. Les dégradations moins apparentes sont délicatement suivies et les localités mieux observées; la touche a aussi plus d'aisance et de finesse, notamment dans les yeux, la bouche et le col blanc rabattu sur le costume brun. Bien que moins accusés, les empâtements sont encore suffisants pour que l'artiste ait pu, suivant sa pratique habituelle, y tracer en relief, à l'aide du grattoir ou de la hampe du pinceau, les cheveux frisottés qui s'étalent autour du visage. Ce procédé, plus expéditif que

correct, nous le retrouvons encore dans un autre portrait de dimensions moins restreintes, également au Musée de Gotha (n° 182 du catal.), mais qui, à raison des maladresses qu'il nous offre, nous semble plus que douteux, bien qu'il porte le monogramme ordinaire de l'artiste.

Quoiqu'il soit probablement de la même époque, le portrait du Musée de La Haye est de beaucoup le plus intéressant et le meilleur de tous ceux de cette série. On sent que Rembrandt s'y est appliqué, visant à la fois une complète fidélité de ressemblance et désireux aussi de montrer dans une œuvre faite avec plus de soin l'expérience acquise par ses études. Comme dans les précédents, la tête, vue de trois quarts, éclairée vivement par la lumière venant de gauche, se détache sur un fond gris neutre, de valeur moyenne. Les carnations sont pleines d'éclat, modelées avec une habileté extrême dans une pâte abondante, maniée dans le sens de la forme, ainsi que de plus en plus le peintre saura le faire. Les ombres très intenses ont cependant gardé leur transparence. Un vêtement gris sombre et un bout de collerette un peu fripée, débordant sur un hausse-col en fer forgé, accompagnent heureusement le visage. Nous retrouvons d'ailleurs le type de Cassel et de Gotha, mais cette fois allongé, affiné, avec une physionomie plus distinguée et une tenue plus élégante. Les traits, il est vrai, n'ont rien de régulier; mais les lèvres humides semblent près de s'ouvrir, les yeux petits, ombragés par des sourcils proéminents, regardent avec une assurance ingénue, et, entre eux, le front porte déjà ce pli vertical qu'avec l'âge, les habitudes de vision de l'artiste y creuseront de plus en plus. Ainsi dégagée, coiffée de cette épaisse chevelure qui se joue en mèches capricieuses sur son front, cette tête d'adolescent est charmante de santé, de naturel et de bonne grâce. Elle respire la volonté, l'intelligence, avec je ne sais quel air d'autorité qui explique l'ascendant que de bonne heure ce jeune homme était appelé à prendre sur ses contemporains. En même temps que ces peintures, Rembrandt avait évidemment exécuté de nombreux dessins, mais qui, par malheur, sont pour la plupart perdus ou dispersés à travers les collections sous de fausses attributions. Très peu nous ont été conservés. L'un d'eux est une esquisse au crayon noir appartenant au Musée de Hambourg, et représentant, avec un effet de lumière très vif, la tête d'un jeune garçon qui nous paraît ressembler à Rembrandt lui-même. Un autre, au British

Portrait de Rembrandt (vers 1629-1630)

MUSÉE DE LA HAYE

Museum, fait à l'encre de Chine, en quelques coups de pinceau, nous montre encore le jeune artiste vêtu d'une tunique à brandebourgs, et il a servi pour l'exécution d'une eau-forte datée de 1629.

Rembrandt, du reste, à ce moment, ne se contentait pas de dessiner et de peindre; mais, presque en même temps que ses premières peintures, ses premiers essais de gravure apparaissent dès 1628. Comme dans ses tableaux, il se prenait pour modèle dans ses eaux-fortes et ne cessait pas de poursuivre sur lui-même des expériences qu'il jugeait profitables à son instruction. Pendant toute sa carrière, il ne se lassera jamais de renouveler ces tentatives. Plus libre encore qu'avec ses proches, il sait qu'il peut ainsi à la fois mieux varier ses études et s'abandonner à toutes ses fantaisies. Ce sont, en effet, plutôt des études que des portraits qu'il se propose de faire, et la ressemblance n'est pas d'ordinaire ce qu'il cherche. Aussi trouverons-nous entre ces divers essais, suivant le but qu'il a voulu atteindre, des différences assez marquées. Le type de l'artiste est cependant trop caractérisé pour qu'il soit possible de le méconnaître. Rien qu'en 1630 et 1631, nous ne comptons pas moins de vingt eaux-fortes qui nous offrent son image. Celles-ci avaient été précédées par une planche qui, avec son monogramme retourné, porte la date 1629 et reproduit exactement, mais à contre-sens, la pose et le costume du dessin du British Museum dont nous avons parlé. Dans ce *Rembrandt en buste* (B. 338), le travail est un peu grossier et par trop expéditif : on dirait même que certaines parties du fond et de l'habit ont été exécutées avec deux pointes réunies. Rembrandt ne semble pas, au surplus, avoir attaché grand prix à cette planche qu'il a couverte de retouches et de griffonnements.

REMBRANDT A LA BOUCHE OUVERTE.
1630 (B. 13).

Parmi les eaux-fortes des deux années suivantes faites aussi d'après lui-même et qui sont signées de son monogramme habituel, six sont

datées de 1630 (B. nos 10, 13, 24, 27, 316 et 320) et cinq de 1631 (B. nos 7, 14, 15, 16 et 25); neuf autres ont été, suivant toute vraisemblance, exécutées également dans cet intervalle, ce qui porte bien le total à vingt pour ces deux années. La valeur et l'importance de ces planches sont fort inégales : les unes, surtout les premières, sont de simples croquis négligemment jetés sur le cuivre, d'un faire indécis ou trop appuyé; les autres, au contraire, sont gravées d'une pointe plus ferme et marquent des progrès décisifs. L'auteur, en les faisant, semble avoir cédé à une double préoccupation. Tantôt il vise directement l'étude du clair-obscur; il cherche les modifications qu'une lumière plus ou moins vive, plus ou moins oblique, amène dans l'apparence des formes, dans la direction et l'intensité des ombres. Il y a là toute une série d'épreuves d'un travail généralement sommaire, mais dans lesquelles il a noté, en accentuant les écarts, les changements d'aspect occasionnés par les déplacements successifs d'un foyer lumineux, de manière à se rendre un compte exact des lois essentielles du clair-obscur. Tantôt, au contraire, l'éclairage ne joue plus qu'un rôle secondaire et le dessin devient le principal. La manœuvre de la pointe est plus sûre, plus nette; le maître serre de plus près la nature et s'applique à démêler ses traits vraiment caractéristiques. Il cherche à varier ses poses, ses expressions et ses costumes. Tête nue et les cheveux ébouriffés, ou coiffé d'un chapeau, d'une calotte, d'une toque de fourrures, il se drape, il se campe, le poing sur la hanche, en face de son miroir; il observe sur ses traits l'impression des sentiments les plus divers : la gaieté, l'effroi, la douleur, la tristesse, l'attention, le contentement ou la colère.

On conçoit sans peine ce que de pareilles observations ont d'artificiel et de faux. Ces airs pensifs, ces yeux hagards, ces mines effarées, ces lèvres épanouies par un gros rire ou contractées par la souffrance, ce n'est là, à vrai dire, que la grimace de l'expression. Mais dans ces contrastes violents et factices, Rembrandt cherche les traits saillants, les grands effets visibles, ceux qui mettent leur marque sur un visage humain, ceux, par conséquent, qu'il importe surtout de rendre pour éviter toute méprise. Il corrigera plus tard ce que cette mimique volontairement outrée peut avoir d'excessif, et entre ces termes extrêmes relevés par lui, il arrivera à exprimer sur une physionomie les manifes-

tations les plus profondes ou les plus fugitives des sentiments, dans leur variété infinie.

Désormais, il ne se passera plus guère d'années sans qu'il nous laisse ainsi un souvenir peint ou gravé de sa personne. Ces images se succèdent même si nombreuses et si régulièrement espacées, qu'il sera possible avec elles de suivre sans interruption les changements que l'âge apportera sensiblement à ses traits, comme aux progrès de son talent.

Comment Rembrandt a-t-il été mis au courant des procédés de la gravure? Qui lui en avait appris les éléments? Nous l'ignorons et ses biographes ne nous donnent aucune indication à cet égard. A Leyde, il trouvait encore vivants le souvenir et les exemples de l'illustre graveur qui, comme lui, y était né, de ce maître Lucas pour lequel il professa dès sa jeunesse une admiration si passionnée qu'il ne devait reculer devant aucun sacrifice afin de se procurer son œuvre complet. Rembrandt ne pouvait avoir un meilleur guide. En l'étudiant, il découvrait chez lui, avec une simplicité de moyens dont il pouvait faire son profit, quelques-unes des préoccupations qui, de plus en plus, allaient hanter son esprit, notamment celle de la lumière et des effets du clair-obscur. Comme le remarque avec raison M. Duplessis dans son *Histoire de la gravure* (1) : « Avant Lucas de Leyde, nul graveur n'avait pris autant de souci de la perspective, ni cherché avec autant de soin à donner aux compositions compliquées une clarté qui met chaque personnage à son plan, chaque objet à sa place. » Le talent de Rembrandt devait offrir bien des analogies avec celui de son célèbre compatriote. Peintres et graveurs tous deux, ils avaient même goût du pittoresque, mêmes qualités d'observation, même manière de comprendre les sujets religieux en y mêlant des traits familiers, même désir enfin de faire plier toutes les ressources de leur art à l'expression de leur pensée.

Les traditions de Lucas de Leyde s'étaient, du reste, continuées dans sa ville natale. Des libraires, comme les Elzevier, n'y manquèrent jamais de coopérateurs pour exécuter les illustrations de leurs livres à estampes, et en outre, les portraits des personnages historiques le plus

(1) 1 vol. in-12, Hachette; 1869, p. 104.

en vue, hommes d'État, militaires ou lettrés, étaient répandus à profusion dans le pays, grâce au talent de graveurs tels que Jacques de Gheyn, Pieter Bailly, le père du peintre David Bailly, Barthélemy Dolendo ou Willem van Swanenburch, le frère du maître de Rembrandt. Pendant son séjour à Amsterdam, ce dernier avait pu aussi rencontrer dans l'atelier de Pieter Lastman un des frères de celui-ci, graveur assez habile, et recevoir de lui quelques leçons. D'ailleurs, la pratique de ses premières eaux-fortes, peu chargée et réduite à un travail de pointe assez simple, n'avait pas dû nécessiter un apprentissage bien prolongé. Ajoutons que Rembrandt n'était pas isolé à Leyde et qu'à ce moment plusieurs jeunes gens y partageaient sa vie d'étude, copiant les mêmes modèles, avec les mêmes recherches de clair-obscur, et imitant parfois jusqu'à ses procédés d'exécution. Les preuves que nous avons recueillies à cet égard sont aussi abondantes que décisives; elles nous apportent de précieuses révélations sur la vie même du jeune artiste.

REMBRANDT AUX YEUX HAGARDS.
1630 (B. 320).

LA GRANGE A FOIN.
1650 (B. 224).

CHAPITRE III

PORTRAITS PEINTS OU GRAVÉS PAR REMBRANDT D'APRÈS SA MÈRE ET D'APRÈS SON PÈRE. — ÉTUDES FAITES EN COMMUN AVEC SES COMPAGNONS D'ATELIER. — *Loth et ses filles; Le Baptême de l'Eunuque; Saint Jérôme en prières.* — PREMIERS ACHATS D'ŒUVRES D'ART FAITS PAR REMBRANDT.

LA MÈRE DE REMBRANDT.
1628 (B. 352).

Parmi les compagnons de la jeunesse de Rembrandt, Jan Lievens se rapprochait le plus de lui, par l'âge aussi bien que par la communauté des goûts. Après avoir reçu comme lui les leçons de Lastman, il était revenu également à Leyde dans sa famille. Comme Rembrandt, il cherchait sa voie et il devait même la chercher toute sa vie, sans arriver jamais à une grande originalité, car, pendant le séjour qu'il fit par la suite en Angleterre, il y subit l'influence de Van Dyck. Pour le moment, ainsi que son jeune compatriote, et avec les mêmes modèles, il se livrait à cette étude des effets de lumière dont nous retrouverons la trace dans plusieurs de ses peintures ou de ses eaux-fortes de cette époque.

Un autre concitoyen de Jan Lievens et de Rembrandt, moins âgé de six ou sept ans, allait bientôt se joindre à eux, et son nom — c'est de Gérard Dou que nous voulons parler — est fait pour étonner en pareille compagnie. Le genre de talent de ce maître, son exécution un peu petite et son fini minutieux ne laisseraient guère soupçonner, en effet, cette communauté d'études. Mais les œuvres de sa jeunesse confirment amplement, nous le verrons, les renseignements très formels qui nous sont donnés par Houbraken et que, pour la plupart, il a empruntés à Orlers lui-même. Né à Leyde le 7 avril 1613, Gérard Dou était fils d'un vitrier de cette ville nommé Douwe Jansz. Il avait pu, lui aussi, suivre de bonne heure sa vocation, et, confié dès l'âge de neuf ans au graveur B. Dolendo, il avait reçu ses leçons pendant un an et demi. Puis l'enfant était entré dans l'atelier d'un peintre verrier appelé Pieter Kouwenhorn, chez lequel il était resté au moins deux ans. Son père l'avait ensuite pris chez lui avec l'idée de l'associer à son industrie; mais, en voyant les imprudences qu'il commettait dans l'exercice de cette profession, il fut effrayé à la pensée d'un malheur possible et le laissa libre de se livrer à la peinture. Le choix qu'il fit alors de Rembrandt pour lui servir de maître est assez significatif et montre à quel point ce dernier, malgré son extrême jeunesse, était déjà apprécié dans sa ville natale. Gérard Dou entra dans son atelier le 14 février 1628 et resta avec lui environ trois ans, c'est-à-dire jusqu'en 1631 (1).

Enfin, vers le même temps, un autre artiste vint compléter la réunion; c'était un graveur nommé Joris van Vliet. D'un talent assez médiocre et très inégal, van Vliet, livré à lui-même, n'a produit que des œuvres grossières, brutales, entièrement dénuées de goût et parfois même tout à fait ridicules. Mais comme il a vécu dans l'intimité de Rembrandt et reproduit plusieurs de ses études ou de ses tableaux, nous lui devons de connaître quelques-unes des œuvres du maître qui ont aujourd'hui disparu et dont il ne nous reste que les copies qu'il en a faites.

Rembrandt était l'âme de ce petit groupe très vivant, très laborieux qui, nous allons le voir, trouvait dans la maison de ses parents des modèles pleins de complaisance. C'est donc pour nous une occasion natu-

(1) Cette date donnée par Houbraken confirme la prolongation de séjour de Rembrandt à Leyde au delà du terme qu'on lui avait autrefois assigné.

relle de pénétrer dans cette famille et de faire plus ample connaissance avec quelques-uns de ses membres.

Les deux premières eaux-fortes datées par Rembrandt sont de 1628 et portent le monogramme dont il se servait alors habituellement. Toutes deux sont faites d'après sa mère (B. nos 352 et 355), une femme d'aspect vénérable et d'air placide. Ses cheveux ramenés en arrière dégagent un large front plissé par l'âge; des sourcils épais, proéminents comme ceux de son fils, ombragent ses yeux dont le regard fin et bienveillant dénote à la fois un fonds de bonté naturelle et une grande expérience de la vie. Nous la retrouvons dans un dessin du Cabinet de Dresde et dans trois autres gravures qui nous semblent de 1631, date inscrite sur deux d'entre elles. Dans l'une (B. 343), la bonne vieille est assise devant une table, ses deux mains, petites et ridées, croisées sur son sein. Elle porte sur la tête un voile noir, et un mantelet, également noir, sur les épaules. Dans ces vêtements de veuve et cette attitude méditative, elle songe, sans doute, à celui qui n'est plus, à ce mari, fidèle compagnon des bons et des mauvais jours, qu'elle a perdu l'année d'avant et qui a été enseveli, le 27 avril 1630, à l'église Saint-Pierre, dans la sépulture de la famille. C'est là un véritable portrait, exécuté avec un respectueux souci de la ressemblance par ce fils qui fait déjà l'orgueil de sa mère, et il y a mis à la fois tous ses soins et toute sa tendresse. La même année, probablement quelques mois après, elle pose encore pour Rembrandt qui, dans une étude assez librement interprétée, nous la montre cette fois plus ridée, plus replète, attifée à la mode orientale et coiffée en turban d'une écharpe dont les bouts retombent sur ses épaules (B. 348). Deux autres études suivront encore, à court intervalle, pour lesquelles elle a aussi servi de modèle : l'une vers 1633, où nous la revoyons également en costume de deuil (B. 344); l'autre, datée de 1633 (B. 351), probablement pendant une visite à son fils à Amsterdam, ou lors d'un séjour de celui-ci à Leyde.

Les portraits peints d'après sa mère ne sont guère moins nombreux. Notons d'abord celui qui est entré en 1889 au Ryksmuseum, une étude naïve, encore un peu gauche, exécutée sans doute vers 1627-1628. Coiffée d'un bonnet de fourrures par-dessus lequel est passée une écharpe blanche plissée, à petites raies roses, et vêtue d'une casaque d'un bleu doux qui s'harmonise avec la fourrure fauve dont elle est

bordée, la bonne dame est vue de profil. Afin de pouvoir mieux lire, elle approche de ses yeux le livre qu'elle tient à la main, une Bible ouverte à l'endroit de l'Évangile de saint Luc. Aux dégradations minutieusement rendues des pages blanches, à la fine transparence des demi-teintes, aux rides du front et de la main, copiées avec soin, pli à pli, on peut apprécier la conscience respectueuse que son fils a mise à peindre cet ouvrage où l'on sent encore la timidité de l'élève fraîchement échappé de l'atelier de Lastman. Viennent ensuite le portrait qui fait partie de la collection de la reine d'Angleterre à Windsor, et un autre appartenant au comte de Pembroke à Wiltonhouse, peints un peu plus tard, vers 1629-1630, tous deux dans des tons effacés, grisâtres, mais d'une facture déjà plus habile et dont les bleus verdâtres et les violets clairs s'accordent délicatement. Le portrait du Musée d'Oldembourg (n° 166 du catal.) a plus d'importance. Acquis en 1867, à la vente de la collection Pommersfelden, il est signé du monogramme bien connu et daté de 1631. Rembrandt y a représenté sa mère en costume oriental — ce tableau était autrefois désigné sous le nom de la *Prophétesse Anne*, — assise, et, cette fois encore, lisant attentivement dans un gros livre qu'elle tient sur ses genoux. Elle est coiffée d'une capeline violette bordée d'or, de forme bizarre, avec une écharpe passée en travers, et vêtue d'une houppelande à plis très amples d'un velours rouge violacé, qui laisse voir une robe jaunâtre. Comme chez les femmes juives, une coiffe blanche cache ses cheveux. Une lumière frisante éclaire le bord du vêtement, le haut de la capeline, le livre et la main droite appuyée sur ce livre et dont l'artiste a consciencieusement tracé toutes les rides. La relation de cette lumière froide est d'une justesse parfaite avec la valeur des ombres colorées auxquelles elle s'oppose, et le pourpre intense du manteau forme une harmonie très heureuse avec les tons de la fourrure grise et du fond gris neutre sur lequel se détache le personnage.

Van Vliet a gravé, mais en contre-partie, ce portrait de la mère de Rembrandt (B. 18), et deux eaux-fortes de Lievens (B. n°s 30 et 40) nous rappellent également le type de son visage, mais sans que l'artiste s'y soit astreint à une ressemblance formelle. On ne saurait, au contraire, hésiter sur les indications de Gérard Dou, tant elles sont précises et exactes, et dans six au moins de ses tableaux on peut à première

Etude pour le « Vieillard homme de lettres » B. 149

Dessin à la sanguine rehaussé d'encre de Chine vers 1[illegible]

COLLECTION DE DELVAL

vue reconnaître la vieille dame : un au Louvre, la *Lecture* (n° 2356 du nouv. catal.) ; deux au Musée de Dresde (n°s 1719 et 1720) ; un autre à Berlin (n° 847) ; le quatrième, la *Femme au rouet*, au Musée de Schwerin (n° 326), et le dernier, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, au Musée de Cassel (n° 234).

Étant donnée l'habitude de Rembrandt, surtout à ce moment de sa vie, de prendre pour modèles des personnes de son entourage le plus proche, il était naturel de penser que le portrait de son père devait aussi figurer dans son œuvre ; mais jusqu'à présent on n'avait pu présenter à cet égard que des hypothèses plus ou moins plausibles.

LE PÈRE DE REMBRANDT.
(Tableau de Gérard Dou, Musée de Cassel).

Récemment encore, M. Middleton, qui a fait des eaux-fortes de Rembrandt une étude approfondie, désignait comme ce portrait probable le *Vieillard à grande barbe et à bonnet fourré* (B. 262), une des meilleures gravures de la jeunesse du maître. En cherchant à classer par types et par dates les têtes d'étude exécutées à cette époque par Rembrandt et ses amis, j'avais été frappé de la fréquence d'un de ces types très fortement caractérisé qui, sans parler de trois têtes griffonnées sur une même feuille (B. 374), n'apparaît pas moins de neuf fois dans l'œuvre gravé de l'artiste (B. n°s 262, 286, 287, 292, 293, 294, 304, 321 et 324). Excepté les deux *Têtes orientales* comprises dans cette liste (n°s 286, 287) et qui nous offrent le même type un peu plus librement interprété, toutes ces gravures portent avec le monogramme déjà souvent signalé la date 1630,

sauf l'une d'elles (B. n° 263), qui est peut-être aussi de cette même année, car le millésime 1631 qui y est inscrit ne figure que sur le second état de cette estampe. Elles ont donc été faites avant la mort du père de Rembrandt (1).

Outre ces gravures, je connais aujourd'hui onze peintures du maître exécutées à cette époque et qui représentent également le même personnage : un vieillard presque chauve au visage maigre, le nez long, des yeux brillants aux paupières épaisses et un peu rougies, des lèvres minces et serrées, avec une moustache retroussée, la barbe courte et une petite mouche au menton. La persistance de ce type, les accoutrements et le hausse-col dont Rembrandt l'a souvent affublé et avec lesquels il s'est peint lui-même, plusieurs autres indices encore m'avaient donné à penser qu'il s'agissait bien là de son père. Cette présomption devait bientôt se changer en certitude. A ma dernière visite au Musée de Cassel, mon attention fut attirée par deux petits portraits peints par Gérard Dou et représentant, suivant toute apparence, le mari et la femme, car ils sont tous deux de dimensions pareilles (0m,24 sur 0m,18), ovales tous deux et se faisant pendant. Or le portrait de femme, à n'en pas douter, est bien celui de la mère de Rembrandt; quant au portrait d'homme, il m'offrait précisément le même modèle que celui des eaux-fortes dont je viens de parler.

Peu de temps après, d'ailleurs, mes suppositions étaient absolument confirmées par deux autres petits portraits, cette fois peints par Rembrandt lui-même. L'un d'eux est celui de sa mère, acquis récemment à Rotterdam par mon ami Bredius, et qui a figuré à l'exposition des *Maîtres anciens* organisée à la Haye pendant l'été de 1890; l'autre, cependant, est un petit panneau de dimensions et d'exécution tout à fait semblables (0m, 17 de haut sur 0m,14), que j'ai eu la surprise de découvrir, quelques semaines plus tard, au Musée de Nantes — il y est attribué à J. van Vliet — et dans lequel je reconnaissais à première vue le type du père de Rembrandt tel que me l'avaient montré les eaux-fortes

(1) L'existence d'un portrait du père de Rembrandt parmi ses eaux-fortes nous est d'ailleurs prouvée par une liste de ces eaux-fortes donnée dans l'inventaire de Clément de Jonghe, dressé le 11 février 1679, avec les noms qu'elles portaient peu de temps après la mort de Rembrandt. Nous y voyons, en effet, sous le n° 53, une estampe désignée sous le titre : *Le père de Rembrandt* (*Oud-Holland*; VIII, p. 181). La mention d'un portrait peint « *d'après le père de M. Rembrandt* » se trouve également dans l'inventaire d'un certain Sybout van Caerdecamp, dressé à Leyde le 23 février 1644.

du maître et le petit tableau de Gérard Dou au Musée de Cassel (1).

Le portrait du père de Rembrandt que possède le Ryksmuseum, exécuté probablement en 1629, porte avec une fausse signature la date 1641, grossièrement ajoutée; mais vers le milieu du fond, à droite, on aperçoit encore, à la loupe, quelques traces du monogramme primitif. Bien que fatiguée et un peu détériorée, l'œuvre est des plus intéressantes par la conscience qu'elle manifeste. Le modelé en est très minutieusement étudié, dans une pâte peu épaisse, mais suffisamment consistante, et les rehauts indiquant les lumières et les luisants des chairs sont posés avec autant de précision que de sûreté. Ces carnations un peu jaunâtres se détachent sur le fond d'un gris jaune uni; leurs ombres simples, sans détails apparents, ont un aspect assez terreux. Malgré tout, la justesse du dessin, la finesse des dégradations et la franchise de l'expression dénotent une étude poussée aussi loin que possible en présence de la nature. Rembrandt s'est appliqué à une scrupuleuse ressemblance, mais il a cependant pris plaisir à travestir son modèle en l'affublant d'un costume militaire. Coiffé d'un béret noir surmonté d'une grande plume rouge, un manteau rougeâtre jeté sur son vêtement gris, un hausse-col de fer passé autour du cou, le brave meunier, pour prendre une attitude martiale, a relevé fièrement sa moustache. On dirait un des héroïques survivants des luttes de la grande époque.

Heureux de cette belle invention, l'artiste l'a répétée, presque sans y rien changer, dans le portrait de l'Ermitage (n° 814), signé de son monogramme et peint vers 1630. Nous y retrouvons, avec les mêmes traits, la même pose et à peu près le même costume: deux plumes ombragent le béret, une cravate noire et jaune est passée au-dessus du hausse-col, enfin des boucles d'oreilles en perles et une grande chaîne d'or à laquelle est suspendue une plaque avec une croix en relief complètent la parure du personnage. La peinture, un peu mieux conservée que celle d'Amsterdam, a autant de finesse, avec des gris plus nuancés, plus froids et des ombres plus transparentes. C'est encore le même type que nous offrent deux tableaux mentionnés par M. Bode dans une étude

(1) Une répétition du portrait du Musée de Nantes signalée par M. Durand-Gréville, au Musée de Tours, est probablement une copie ancienne, faite peut-être dans l'atelier de Rembrandt; mais la touche, plus rude et plus gauche que dans les deux panneaux appartenant à M. Bredius et au Musée de Nantes, et un repentir assez maladroitement indiqué sur la joue gauche nous paraissent écarter l'attribution à Rembrandt.

récente sur les *Rembrandt de la galerie Liechtenstein*, publiée par les *Graphischen Künste* de Vienne : l'un, presque identique à l'exemplaire du Ryksmuseum, figurait autrefois dans la galerie Beresford-Hope, vendue en 1887 ; l'autre, plus petit, se trouvait, vers la même époque, chez M. Martin Colnaghi à Londres. De son côté, M. Hofstede de Groot m'en signale un troisième, catalogué Gérard Dou, dans la collection Pommersfelden, et M. Bredius un quatrième, appartenant à sir H. Ward et qui reproduit à peu près exactement la gravure de 1635, *Première tête orientale* (B. 286). Une autre gravure de Rembrandt, désigné à tort sous le nom du *Juif Philon* (B. 321), offre aussi une ressemblance positive avec un petit panneau qui, après avoir fait partie de la collection Tschager, est entré au Musée d'Innsbruck. Tous deux représentent, en réalité, le père de Rembrandt et portent à la fois le monogramme habituel et la date 1630.

LE PÈRE DE REMBRANDT.
(Ryksmuseum d'Amsterdam.)

Une autre répétition, et assurément l'un des meilleurs de ces portaits du père de Rembrandt, que j'ai pu voir récemment dans l'atelier de M. Zorn, le peintre suédois bien connu, est aussi la reproduction à peu près exacte, mais en sens inverse, d'une eau-forte du maître, signée de son monogramme et datée 1630, la *Tête d'homme vu de face* (B. 304). Même coiffure, une calotte de velours noir ; même costume, une robe d'un brun rougeâtre bordée de fourrure, avec un bout de collerette blanche ; même type aussi, très nettement exprimé, et aussi même regard pénétrant de ces yeux cerclés d'un rouge vif. Vu de trois quarts, en buste, un peu plus petit que nature, le personnage est éclairé par le jour venant

de gauche qui laisse le côté droit tout à fait dans l'ombre. Le modelé très franc, très habile, est indiqué dans une pâte assez abondante, maniée avec beaucoup de délicatesse dans le sens de la forme : la fourrure fauve, la barbe et les moustaches grises sont traitées avec esprit, et le ton gris neutre des ombres fait merveilleusement ressortir l'éclat des lumières (1). Dans la remarquable collection de M. Habich, à Cassel, une tête du même personnage, à peu près de grandeur naturelle, enlevée avec une singulière virtuosité, montre une facture plus large encore et des empâtements plus accusés. Enfin, pour clore la série, un panneau du Musée de Rotterdam, ovale et presque de grandeur naturelle ($0^m,73$ sur $0^m,56$), nous offre encore ce même visage amaigri, avec son teint pâle, ses yeux fixes, son cou décharné, mais cette fois coiffé à l'orientale, d'une écharpe disposée en turban, sous son béret noir. Le tableau, il est vrai, n'est pas catalogué sous le nom de Rembrandt (n° 353), mais bien sous celui de J. van Vliet, qui, à notre connaissance, n'a jamais peint ; d'ailleurs on découvre encore dans le fond l'initiale R et deux des chiffres de la date .63., probablement 1630.

LA MÈRE DE REMBRANDT.
(Tableau appartenant à M. Bredius.)

L'attribution à van Vliet de ce tableau et du petit panneau du Musée de Nantes s'explique par ce fait que dans l'œuvre gravé de cet artiste on rencontre précisément une reproduction de ce portrait (B. 24),

(1) La calotte de velours noir a été ajoutée après coup, sans doute pour masquer la calvitie, et les empâtements des dessous sont restés très apparents.

et qu'une autre de ses planches (B. 20) représente le même personnage. Nous le retrouvons aussi plusieurs fois, du reste, dans l'œuvre de Lievens (B. 32 et 33) et il figure également dans une composition de ce maître, la *Résurrection de Lazare* (B. 3), parmi le groupe des assistants, à gauche. Quant à la tête du Musée de Cassel peinte par Gérard Dou et dont nous avons parlé plus haut, elle a été évidemment exécutée sous l'œil de Rembrandt et dans son atelier, car l'arrangement et le costume sont identiques à ceux des portraits du Ryksmuseum et de l'Ermitage: béret noir et hausse-col de fer poli par-dessus le vêtement; seulement la plume du béret est bleue et une écharpe de même couleur est nouée en travers, au-dessous du hausse-col. Le type de l'opérateur dans un tableau de Gérard Dou, l'*Arracheur de dents* du Louvre, rappelle également celui du père de Rembrandt (1).

Pour ce qui concerne les études que Rembrandt faisait d'après lui-même et dans lesquelles il était à la fois son peintre et son modèle, on comprend qu'il ne s'y soit livré que seul et à huis clos. Aussi n'en trouvons-nous aucune trace dans les œuvres de ses compagnons de travail. Ce n'est que plus tard, en 1634, que van Vliet reproduira en contre-partie et avec sa rudesse un peu brutale le petit portrait de Rembrandt appartenant au Musée de Cassel. Dans un de ses premiers tableaux, aujourd'hui dans la collection de M. Francis Cook à Richmond, Gérard Dou a aussi représenté son maître avec sa palette et un appuie-main, occupé à terminer une composition placée sur son chevalet. A son tour, Rembrandt a fait le portrait de Gérard Dou ; c'est lui, du moins, que nous croyons reconnaître dans cette tête d'adolescent encore imberbe que nous trouvons dans la collection de Windsor signée des initiales de l'artiste et datée de 1631. En tout cas, il s'agit d'un familier de la maison, à en juger par le costume de fantaisie dont Rembrandt l'a affublé : un turban fait d'une écharpe entremêlée de perles et un pourpoint au col brodé d'or, avec une longue chaîne ornée de pierreries. Le visage est éclairé assez fortement, très empâté dans la lumière avec des ombres transparentes, et l'âge de ce jeune homme aussi bien que ses traits nous paraissent s'accorder avec ceux de Gérard Dou.

D'autres modèles ont aussi posé pour Rembrandt et pour Lievens

(1) C'est aussi le père de Rembrandt qui a servi de modèle à son fils dans le tableau du *Changeur* de Berlin.

et faisaient par conséquent partie de leur entourage. De ce nombre est un vieillard peint assez souvent par ce dernier et dont la tête a été plusieurs fois dessinée par Rembrandt et gravée par lui en 1630 et 1631 (B. nos 260, 290, 291, 309, 315 et 325). L'artiste devait aussi introduire ce personnage, certainement un de ses proches, dans plusieurs de ses tableaux, notamment dans *Loth et ses filles*, dans le *Baptême de l'Eunuque* et les *Philosophes* du Louvre. Signalons encore comme figurant dans l'œuvre gravé des deux artistes : un buste de vieille femme aux traits vénérables (Rembrandt : B. nos 354 et 358 à 360; et Lievens : B. no 55); enfin la tête d'homme qui a servi plus tard à Rembrandt pour le médecin dans la *Mort de la Vierge* (B. 305) et que nous retrouvons également chez Lievens (B. 50).

Nous arrêtons ici cette liste que nous aurions pu étendre, mais qui suffit à prouver combien ces études faites en commun ont été nombreuses. Parmi ces compagnons de travail, les affinités entre Rembrandt et Lievens étaient naturellement les plus étroites ; tous deux étaient des chercheurs, pleins d'imagination, visant haut dans leur art. Avec une précocité pareille, ils avaient tous deux la même activité, et Houbraken, dont nous avons cité le témoignage, à propos de Rembrandt, nous dit que, comme lui, Lievens, dès son retour dans sa ville natale, s'était mis au travail « avec un zèle et un tel succès que tous les connaisseurs étaient étonnés de son talent ». La comparaison de leurs œuvres nous apprend qu'à ce moment, non seulement ils copiaient ensemble les mêmes modèles, mais qu'ils traitaient souvent les mêmes sujets avec les mêmes préoccupations de clair-obscur et de procédés d'exécution. C'est ainsi que dans plusieurs têtes d'étude peintes à cette époque par Lievens on le voit, comme Rembrandt, se servir de la hampe du pinceau pour tracer dans la pâte encore fraîche les poils de la barbe ou les cheveux.

Avec Gérard Dou, les relations ne sont plus sur le pied d'une égalité complète. Rembrandt est son aîné et son maître ; l'élève écoute docilement ses leçons, inclinant peu à peu vers ce fini minutieux auquel il sacrifiera de plus en plus. Mais pour le moment il a encore quelque largeur et il apprend avec conscience son métier de peintre. Quant à van Vliet, il leur est de tout point inférieur à tous. Voué exclusivement à la gravure, il est, lorsqu'il essaye d'inventer lui-même, plein de lourdeur, de vulgarité, d'incorrection, et entièrement dépourvu de goût. Il imite gauchement

ses condisciples et c'est bien de lui que l'on peut dire que ses traductions équivalent à de véritables trahisons. Mais si dénué qu'il soit de talent, il s'applique du moins à reproduire et à répandre les compositions de Lievens et de Rembrandt. Du premier, il a gravé plusieurs peintures, entre autres un *Jacob et Esaü*, une *Chaste Suzanne*, et nous lui devons de connaître un certain nombre de tableaux de Rembrandt qui ont aujourd'hui disparu. Parmi les têtes d'étude qui portent à côté du monogramme de ce dernier la mention *inventor*, nous relevons dans l'œuvre gravé de van Vliet : une tête d'homme (B. 21) riant à pleine gorge et grimaçant d'une manière assez disgracieuse (1); un *Homme affligé*, dont nous reparlerons plus loin (B. 22); un Buste de vieillard (B. 23), etc. Mais les eaux-fortes de van Vliet nous offrent la reproduction d'ouvrages plus importants dont on a perdu la trace. Si le peu de talent de l'interprète ne nous autorise guère à juger de la valeur de leur exécution, toutes grossières que soient ces copies, elles nous permettent, du moins, d'apprécier le caractère et la composition de ces ouvrages. A ce titre donc elles ont droit à notre attention.

LOTH ET SES FILLES.
GRAVURE DE J. VAN VLIET (1631).
(D'après un tableau de Rembrandt.)

Trois de ces gravures de van Vliet d'après des tableaux de Rembrandt qui ont aujourd'hui disparu, sont datées de 1631, ce qui permet de penser que les originaux étaient d'une date un peu antérieure. Leur

(1) Ce personnage est aussi affublé du hausse-col en fer forgé que nous avons déjà plusieurs fois signalé.

disposition et l'inexpérience qu'ils nous révèlent confirment cette hypothèse. *Loth et ses filles* est assurément celui dont la perte est le moins regrettable. Bien que le sujet fût alors très en vogue, dans les Flandres comme en Hollande, il ne laisse pas d'être un peu répugnant. Il ne convenait guère, en tout cas, au talent de l'artiste, qui ne s'est que bien rarement aventuré à de pareilles données, et, même en ses meilleurs jours, s'en est assez mal tiré. Ce n'est pas qu'il ait mis trop complaisamment en lumière les côtés scabreux d'un épisode aussi peu édifiant. Le moment choisi par Rembrandt est celui où les filles de Loth, deux donzelles assez débraillées, enivrent le vieillard, qui, tenant dans sa main la cruche qu'il vient de vider, chante à tue-tête, la bouche grande ouverte, les yeux demi-clos et l'air fort animé. Par l'ouverture de la grotte où les trois fugitifs se sont retirés, emportant avec eux quelques objets précieux, on aperçoit au loin la ville de Sodome en flammes et la silhouette de la femme de Loth changée en statue de sel. Tout cela n'est pas, il faut en convenir, très agréable à voir, et l'interprétation de van Vliet (B. 1) a sans doute ajouté encore à la vulgarité et à la grossièreté de la scène dont un dessin de Rembrandt, très habilement exécuté à la sanguine et qui appartient au British Museum, nous donne une meilleure idée.

LE PÈRE DE REMBRANDT.
(Collection de M. Habich à Cassel.)

Le *Baptême de l'Eunuque* était aussi, en ce temps, un sujet fort goûté des peintres. Sans parler de bien d'autres, Lastman l'avait déjà traité deux fois (Musée de Berlin, n° 677; et Musée de Mannheim, n° 113).

Il fournissait aux *italianisants* d'alors une occasion naturelle de donner carrière à leur imagination et d'accumuler à ce propos, sous prétexte de couleur locale, toutes les splendeurs d'un Orient de convention, tel qu'ils aimaient à se le représenter. Rembrandt n'y a pas manqué; il a même emprunté à ses prédécesseurs plus d'un détail de son tableau. Le char couvert de tapis précieux, le parasol qui le surmonte, les serviteurs portant de riches draperies, les costumes du néophyte et de ses gardes, ainsi que la plantureuse végétation de courges et de chardons qui garnissent le premier plan, témoignent du soin laborieux qu'il a pris à cet égard dans cette composition, l'une des plus bizarres que nous connaissions de lui. La figure du Maure agenouillé devant la mare, celle de l'apôtre qui lui verse l'eau sur la tête, et celle du cavalier qui les domine y sont superposées en ligne droite d'une manière tout a fait malencontreuse. Avec ses jambes épaisses, son énorme encolure et sa tête étrange, la monture de ce cavalier et l'attitude même de celui-ci ne sont pas moins grotesques. Seules l'expression de gravité de saint Philippe et la piété respectueuse de l'eunuque répondent au caractère de la scène. Plusieurs copies anciennes de ce tableau, l'une chez M. Graham à Londres, une autre au Musée de Schwerin (n° 856 du catal.), nous fournissent des indications sur la couleur et l'exécution de l'original, que M. Bode croit d'ailleurs reconnaître dans une autre réplique qui se trouve au Musée d'Oldenbourg (n° 179 du catal.). Celle-ci, il est vrai, à l'inverse des deux autres, est peinte à contresens de la gravure de Vliet (B. 12), ce qui impliquerait déjà une présomption en faveur de son authenticité, cet artiste ne s'étant jamais donné la peine de retourner les copies faites par lui des œuvres qu'il se chargeait de reproduire. Mais les différences qui existent entre les tableaux d'Oldenbourg et de Schwerin et celles qu'ils présentent eux-mêmes avec la gravure sont assez notables. L'insuffisance de l'exécution de l'exemplaire d'Oldenbourg, la dureté de son coloris, le bariolage des tons bleus, verts, jaunes et rouges qui s'y trouvent réunis, sans grande préoccupation d'harmonie, nous empêchent d'accepter comme certaine l'attribution à Rembrandt d'un ouvrage qui, en tout cas, ne lui ferait pas grand honneur (1). Ajoutons qu'en traitant de nouveau cet épisode

(1) Une autre répétition du *Baptême de l'Eunuque*, provenant de la galerie Mocenigo à Venise, et qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. le comte Tolstoi à Odessa, a aussi

Étude pour le « Saint-Jérôme ».

Dessin à la sanguine et au crayon noir (1657).

(COLLECTION DU LOUVRE)

en 1641, dans une de ses eaux-fortes (B. 98). Rembrandt a repris quelques-uns des détails de sa première composition. Sans en bannir complètement les bizarreries, il l'a remaniée fort heureusement, en lui donnant une ordonnance plus libre et plus pittoresque, tout en conservant les qualités d'expression qui distinguent les figures de l'eunuque et de l'apôtre.

Autant qu'il est permis d'en juger d'après les gravures de van Vliet, le *Baptême de l'Eunuque* ainsi que *Loth et ses filles* doivent être reportés au début de la carrière de Rembrandt, vers 1628-1629, car l'un et l'autre offrent de nombreuses analogies avec *Samson et Dalila*, daté de 1628. Le *Saint Jérôme en prières* était sans doute postérieur ; l'exécution en paraît plus fine et plus souple, et Rembrandt, avant de peindre ce tableau, avait pris soin d'étudier la figure du saint dans un charmant dessin à la sanguine qui appartient à la collection du Louvre (1). Frappé par une vive lumière et à genoux devant un crucifix, le pieux ermite semble profondément absorbé dans sa prière. Des livres, un sablier, une natte, une gourde et un chapeau de cardinal sont placés à côté de lui. De l'autre côté, un animal à tête bizarre, plus semblable à un gros chat qu'à un lion, est accroupi à ses pieds, et des chardons, du milieu desquels s'élance une vigne chargée de grappes, garnissent le réduit construit en briques où se passe la scène. L'eau-forte de van Vliet, la meilleure de son œuvre (B. 13), atteste le fini minutieux de cet ouvrage, notamment dans les nombreux accessoires qu'il renferme. On reconnaît bien là le maître de Gérard Dou, et cette filiation d'ailleurs s'accuse de la façon la plus formelle dans un *Ermite* de la Galerie de Dresde (n° 171 du catal.), où l'élève a reproduit presque indentiquement le tableau du *Saint Jérôme*, en se contentant de modifier la pose et le type du personnage. Raffinant encore sur les leçons qu'il a reçues de Rembrandt, Gérard Dou a poussé jusqu'à l'extrême limite cette préoccupation du fini. Dans le tableau de Dresde, la natte est rendue brin à brin, les feuillages bleuâtres des chardons, sur lesquels un escargot promène sa bave luisante, laissent apercevoir leurs nervures les plus menues, et un

passe pendant quelque temps pour l'original. Une bienveillante communication de M. Sonnoff, directeur de l'Ermitage, m'apprend que cette prétendue répétition est également une copie.

(1) Cette fois encore, ainsi que le prouve ce dessin, la gravure de van Vliet est à contresens du tableau. Une ancienne copie du *Saint Jérôme*, qui avait été achetée avec la collection Suermondt pour le Musée de Berlin, a été depuis cédée au Musée d'Aix-la-Chapelle.

papillon microscopique, égaré au fond de cette grotte, déploie ses ailes diaprées. Une couleur froide et criarde ajoute encore à la sécheresse de cette exécution impitoyable et fait ressortir la pauvreté de tous ces détails, sur lesquels Dou insiste avec complaisance, comme pour signaler à notre attention sa patiente et puérile calligraphie. Ce qui chez le maître n'était que l'occasion d'une étude plus consciencieuse de la nature est devenu l'essentiel et le but principal pour le disciple.

Nous pouvons nous faire une idée de ce qu'était le *Saint Jérôme* de Rembrandt d'après un excellent tableau admirablement conservé, qui appartient au comte S. Stroganoff à Saint-Pétersbourg et qui porte, avec le monogramme de l'artiste, la date de 1630. Le sujet en est assez énigmatique. Nous y retrouvons le vieillard à barbe blanche que nous avons déjà signalé dans de nombreuses eaux-fortes et dans le *Loth et ses filles* du jeune maître. La scène, d'ailleurs, se passe également dans une grotte, et à l'horizon apparaît encore une ville incendiée, avec des monuments, un grand escalier, la silhouette d'un temple surmonté d'une coupole, et sur un plan plus rapproché des maisons dont les habitants s'enfuient à toutes jambes. Mais cette fois, au lieu du compère jovial et aviné que nous offrait le tableau de *Loth*, nous sommes en présence d'un vieillard vénérable, assis solitairement dans une attitude méditative. A côté de lui sont entassés des objets précieux, un tapis de velours pourpre brodé d'or, un bocal et une cruche d'or très richement travaillés, qu'il a voulu sans doute dérober à un pillage imminent. Sa fuite a été précipitée, car il a les pieds nus. La tête appuyée sur sa main droite, il semble absorbé dans ses réflexions, incertain du parti qu'il doit prendre. Son autre main repose sur un gros in-folio, et Rembrandt a eu soin de nous avertir par le titre qu'il y a inscrit que ce livre est une Bible. L'épisode est donc emprunté aux livres saints; mais cet épi-

LE PÈRE DE REMBRANDT.
1630 (B. 229.)

Saint Jérôme.

Fac-simile de la gravure de Joris van Vliet (1631)
d'après le tableau de Rembrandt.

sode et ce personnage, quels sont-ils? Comme M. Bode, nous nous contenterons de poser l'interrogation, sans prétendre y répondre. L'œuvre

LE BAPTÊME DE L'EUNUQUE. GRAVURE DE J. VAN VLIET (1631).
(D'après un tableau de Rembrandt.)

d'ailleurs est charmante et le problème qu'elle soulève lui prête un intérêt de plus; avec des empâtements modérés dans les lumières, la touche est précise et moelleuse, légère et facile, et le coloris très harmo-

nieux. La tête du vieillard, délicatement modelée, est pleine d'expression, et les tons gris lilas de sa houppelande fourrée s'accordent heureusement avec le vert pâle de sa tunique. Ces nuances un peu froides contrastent avec les colorations roussâtres des parois de la grotte et des végétations dont elle est tapissée ; enfin l'harmonie de l'ensemble est d'une grande distinction. Comme pour le *Saint Jérôme*, Rembrandt avait préparé avec soin son tableau, car nous avons noté au cabinet des dessins de l'Ermitage une étude à la sanguine faite pour la figure de ce vieillard, étude qui, par son élégance et sa sûreté, rappelle celle du *Saint Jérôme* et doit être de la même époque.

Ainsi qu'on a pu le voir, le paysage ne joue qu'un rôle très effacé dans la plupart des peintures de Rembrandt que nous avons examinées jusqu'à présent. Il n'occupe une place un peu plus importante que dans le *Baptême de l'Eunuque*, et il faut bien reconnaître que sa faiblesse trahit l'insuffisance des études de l'artiste à cet égard. Les plantes qui occupent le premier plan du tableau ont été copiées séparément par lui, pour les besoins de la cause, et rapprochées les unes des autres sans grande vraisemblance ; elles ne font point corps avec la composition et ne concourent que médiocrement à sa valeur. Rembrandt, qui tient à utiliser ces études, les a introduites de nouveau, et peut-être avec moins de convenance encore, dans son *Saint Jérôme*. Mais il a probablement senti lui-même le peu d'à-propos de cette addition, et ne se jugeant pas assez préparé pour tirer parti de cet élément pittoresque, il n'a pas, de quelque temps du moins, renouvelé sa tentative. Habitué à trouver son point d'appui dans la nature, il a besoin de la consulter à tout moment et ne sait pas se passer d'elle. Quand il essaye de le faire, il n'a pas à se louer du résultat. Lui qui plus tard aura l'occasion d'étudier des lions dans les attitudes les plus variées, il est bien en peine pour représenter celui qui accompagne saint Jérôme, et si par la suite il ne devient jamais fort habile à peindre des chevaux, du moins il n'en imaginera plus jamais d'aussi grotesques que ceux du *Baptême de l'Eunuque*. Autant qu'il le peut, il lui faut ses modèles sous la main, afin de pouvoir les copier à sa guise, et comme, à l'exemple de ses contemporains, il aime à emprunter ses sujets à l'Orient, il cherche à s'entourer de tous les accessoires qui lui paraissent aider à la couleur locale. C'est à ces achats que passent ses menus gains, et sa curiosité, aussi bien que le désir d'accroître des

ressources d'étude qu'il considère comme utiles à son travail, le poussera incessamment à grossir ce premier fonds de ses collections. Il faut qu'il puisse à sa fantaisie accoutrer ses personnages bibliques, ou meubler leurs intérieurs, en puisant dans les oripeaux de sa garde-robe et dans les accessoires que peu à peu il emmagasine chez lui.

Dès ce moment, nous pouvons relever dans ses tableaux et ses eaux-fortes, ou dans les œuvres de ses compagnons d'étude, quantité d'objets qu'il a déjà réunis et dont à maintes reprises il s'est servi. Ce sont de riches étoffes, des écharpes aux vives couleurs, un tapis de velours brodé d'or, une pelisse doublée de fourrures; ou bien des armes, un casque, un bouclier, une grande épée à deux mains, un carquois, un poignard javanais et ce hausse-col en fer poli que nous avons si souvent mentionné; ou bien encore des bijoux, de la vaisselle : une aiguière et une coupe de métal, des pendants d'oreilles en perles, des bracelets, des chaînes d'or qu'il passe au cou de ses modèles ou avec lesquelles il attache les grandes plumes dont il orne leur coiffure. Notons enfin des objets d'apparence plus modeste, mais qui ne lui sont pas moins utiles : la natte, le chapelet, la gourde et le sablier placés dans la grotte de *Saint Jérôme*, les in-folio et les parchemins qui garnissent la prison du *Saint Paul* ou le taudis du *Changeur*.

Avec tous ces accessoires, ainsi que le remarque M. Bredius, Rembrandt composait de véritables natures mortes, quelque chose comme ces *Vanitas* — c'était le nom consacré — que peignaient alors à Leyde des artistes tels que Jan Davidsz de Heem ou Pieter Potter. Ces tableaux d'une harmonie sobre et discrète plaisaient aux lettrés de cette ville, qui en faisaient l'ornement de leurs cabinets de travail, et Rembrandt en a certainement peint lui-même, car les catalogues de Gérard Hoet nous apprennent que dans une vente faite à Amsterdam, le 11 mai 1756, se trouvait comprise une *Vanitas* de lui — avec une tête de mort, un globe et des livres — qui fut vendue 31 florins. Avide de s'instruire, le jeune peintre avait sans doute aussi commencé à acheter des gravures, celles de son compatriote Lucas de Leyde, par exemple, ou des suites de paysages et de costumes orientaux qui répondaient à ses recherches de couleur locale. Plus probablement encore, il y avait déjà joint quelques acquisitions de tableaux de maîtres vivant alors à Leyde, car nous verrons figurer dans son inventaire trois ouvrages de Jan Pynas, une gri-

saille de Simon de Vlieger, plusieurs paysages de Jan Percellis qui, vers ce moment, s'était retiré près de Leyde, à Soeterwoede, où il devait mourir bientôt après (1633), et une marine du beau-frère de ce dernier, H. van Anthonissen. De tels ouvrages n'étaient pas d'un prix bien élevé et l'on pouvait en acquérir moyennant quelques florins, dans les ventes publiques ou chez les marchands. Peut-être Rembrandt s'était-il trouvé en relations avec plusieurs de ces artistes, ou avec un autre paysagiste plus célèbre encore vers lequel il devait se sentir attiré par une sincérité pareille et par les préoccupations de clair-obscur que tous deux apportaient dans leur art. Van Goyen, en effet, fit un séjour à Leyde en 1631 et il eut alors l'occasion naturelle de rencontrer son jeune confrère dans la famille des Swanenburch, puisqu'il avait été lui-même élève d'Isaac, le père du premier maître de Rembrandt.

VIEILLARD A GRANDE BARBE (1631).
(B. 260.)

DESSIN A LA PLUME REHAUSSÉ DE LAVIS.
(Collection du duc de Devonshire.)

CHAPITRE IV

RENOMMÉE PRÉCOCE DE REMBRANDT. — INFORMATIONS FOURNIES PAR HUYGENS A CET ÉGARD. — LE TABLEAU DE *Judas*. — EAUX-FORTES DE CETTE ÉPOQUE : LES *Gueux* ; LE *Saint Anastase* ; LA *Présentation au Temple* ET LA *Sainte Famille* (1631). — LES SUCCÈS DE REMBRANDT LE DÉCIDENT A SE FIXER A AMSTERDAM. — INFLUENCE DU SÉJOUR A LEYDE SUR LE DÉVELOPPEMENT DE SON TALENT.

GUEUX DEBOUT.
Vers 1631 (B. 169).

Les collectionneurs ne manquaient pas en Hollande à ce moment, et la récente publication de notes recueillies au commencement du XVIIe siècle par un avocat des États d'Utrecht, Arent van Buchel (1), nous a valu de curieux détails sur plusieurs amateurs de Leyde : Boissens, le bourgmestre Booms, H. Hondius, H. Screvelius, le recteur de la faculté, l'avocat Backer, etc., et sur leurs collections, où les Flamands et les plus anciens peintres hollandais : Lucas de Leyde, Heemskerck, Goltzius, C. Ketel, Bloemaert, etc., étaient surtout représentés. Leurs œuvres devaient particulièrement intéresser Rembrandt, et nous ne doutons pas qu'il les étudia de son mieux. Mais van Buchel ne se contente pas de mentionner les peintures qu'il avait

(1) *Arent van Buchel's Res Pictoriae* par G. van Ryn (*Oud-Holland*; V, p. 145).

pu voir pendant plusieurs séjours faits par lui à Leyde en 1605, en 1622 et 1628. Il rassemblait en même temps alors sur les artistes de son pays toutes les informations qu'il parvenait à recueillir soit par lui-même, soit par ses correspondants, et il semble qu'il ait eu en vue la rédaction d'un travail faisant suite à celui de van Mander. Or, parmi les notices abrégées qui concernent quelques-uns des peintres de son temps, nous trouvons à la date de son dernier voyage à Leyde, en 1628, l'indication suivante qui se rapporte évidemment à Rembrandt : *Molitoris etiam Leidensis filius magni fit, sed ante tempus.* Si ambigu que soit le latin de cette note, elle nous prouve du moins que le fils du meunier de Leyde jouissait déjà à cette date d'une réputation précoce (1). Mais un document découvert ces mois derniers (mars 1891) nous apporte une preuve plus convaincante et plus explicite de cette célébrité de Rembrandt, en même temps qu'il nous permet de lui restituer un des plus importants ouvrages de sa jeunesse.

M. le docteur J.-A. Worp, de Groningue, en préparant une nouvelle édition de tous les poèmes de C. Huygens dont la bibliothèque de l'Académie des sciences d'Amsterdam possède plusieurs manuscrits, vient, en effet, de trouver, à la fin d'un des in-folio de cette collection, une autobiographie de Huygens (de 1596 à 1614), écrite probablement de 1629 à 1631, dans ce latin élégant et un peu subtil qu'employaient alors les érudits hollandais (2). A propos de son éducation, qui avait été très soignée, Huygens, entrant dans le détail des sciences et des arts qu'on lui a enseignés dans sa jeunesse, vient à parler des artistes ses contemporains qu'il admire ou avec lesquels il a eu des relations. Ce qu'il dit de Rembrandt et de Lievens concerne donc aussi la jeunesse de ces deux maîtres, « encore imberbes et cependant déjà célèbres », bien que tous deux soient comme de vivants démentis de cette doctrine de l'hérédité à laquelle Huygens ne saurait se ranger et qui, on le voit, n'est pas née d'hier. « De ces deux adolescents, en effet, l'un est fils d'un simple artisan, brodeur en tapisseries, et l'autre d'un meunier, mais non

(1) Tel est, en effet, le sens le plus probable de ce passage, dont quelques personnes ont cru pouvoir donner une interprétation différente, pensant que van Buchel voulait dire que le jeune artiste entreprenait prématurément des tâches au-dessus de ses forces. Il ne nous semble pas que les visées de Rembrandt ou les dimensions de ses œuvres jusqu'en 1628 autorisent cette interprétation.

(2) Cette autobiographie, qui comprend 115 pages, est insérée à la fin du volume catalogué sous le n° XLVIII et sous le titre : *Prosa Anglica, Italica, Hispanica,* etc.

de la même farine que son père », ajoute-t-il plaisamment. « Voilà évidemment des origines qui font paraître plus prodigieux encore leur intelligence et leur talent. Quant à leurs maîtres, ce sont des hommes médiocres, à peine connus, car les modestes ressources de leurs parents ne permettaient pas de leur en donner de plus relevés.... C'est à leur génie seul qu'ils doivent ce qu'ils sont, et je me persuade que, livrés à eux-mêmes, s'il leur avait pris fantaisie de peindre, ils seraient arrivés à ce même degré de talent auquel on croit, bien à tort, que ces maîtres les ont amenés. Le premier de ces jeunes gens, celui que j'ai dit fils d'un brodeur, se nomme Lievens; l'autre, le fils du meunier, Rembrandt. Tous deux sont encore imberbes, et même à leur visage et leur tournure, on les croirait plus près de l'enfance que de la jeunesse. » Huygens estime que « Rembrandt l'emporte sur Lievens par l'intelligence et la vivacité des impressions; celui-ci, en revanche, est supérieur à son compagnon par je ne sais quelle fierté d'allures et quelle ampleur dans les formes. Car, dans sa fougue juvénile, ne concevant rien que de grandiose et de magnifique, il se plaît non seulement à égaler la grandeur naturelle des objets qu'il a à représenter, mais à la dépasser. Rembrandt, au contraire, à force de talent, même dans les dimensions restreintes qu'il choisit de préférence, atteint une puissance de concentration telle qu'on en chercherait en vain l'équivalent dans les compositions les plus vastes de ses confrères. Je n'en veux pas d'autre preuve, dit Huygens, que son tableau de *Judas rapportant au grand prêtre les pieces d'argent, prix de sa trahison* »; et dans cet unique tableau, notre auteur, négligeant bien d'autres sujets d'admiration, entend se borner « à la seule figure de Judas, hors de lui, se lamentant, implorant son pardon sans l'espérer, avec son visage horrible à voir, ses cheveux arrachés, ses vêtements en lambeaux, ses bras tordus, ses mains serrées jusqu'à en saigner, prosterné à genoux, le corps entier abîmé et comme secoué par son atroce désespoir ». Opposant alors cette figure aux élégances de l'antiquité classique, Huygens, par un de ces mouvements oratoires chers à son époque, défie les Parrhasius, les Apelles, les maîtres de tous les siècles, d'égaler la puissance d'expression que montre ici « ce Batave, ce meunier, cet adolescent », et il termine par une apostrophe pleine des plus chaleureux encouragements pour le jeune artiste.

Le document, on le voit, est significatif, venant d'un tel homme et à cette date. Il explique les relations que Huygens allait bientôt avoir avec Rembrandt et les travaux nombreux dont il le chargeait dès sa nomination au poste de secrétaire des commandements du prince Frédéric-Henri. Sachant tout l'intérêt qu'aurait pour moi une si précieuse communication, M. Worp avait bien voulu, grâce à l'entremise de notre ami commun M. Bredius, m'offrir la primeur de sa découverte avec une prévenance dont je tiens ici à le remercier, et il me demandait en même temps si je connaissais ce tableau de *Judas*, si vanté par Huygens et dont on avait perdu la trace. Par une rencontre assurément fort imprévue, j'avais eu l'occasion de le voir deux jours auparavant chez M. Haro, qui en est aujourd'hui le possesseur. Au premier aspect, le caractère rembranesque de la composition, du clair-obscur et des types m'avait frappé; mais à raison d'une inexpérience encore notoire dans la répartition de la lumière aussi bien que de certaines gaucheries d'exécution, j'aurais peut-être hésité à attribuer cet ouvrage au maître lui-même, si la figure de Judas n'avait frappé mon attention. Cette figure, je la connaissais pour l'avoir maintes fois examinée en feuilletant l'œuvre de J. van Vliet, où elle est gravée en contre-partie jusqu'à mi-corps, avec la date 1634 et la mention : *Rembrandt inventor*. En me référant au catalogue de Bartsch — elle y porte le n° 22 et le titre : *Homme affligé*, — j'avais lu la note suivante : « Les éditeurs du catalogue de Gersaint racontent au sujet de ce morceau qu'ils ont vu un beau tableau de Rembrandt, représentant Judas rapportant dans le

LA MÈRE DE REMBRANDT COIFFÉE A L'ORIENTALE.
1631 (C. 348).

conseil des Juifs les trente deniers qui étaient le prix de sa trahison, et que la tête de Judas y était la même que celle que van Vliet a gravée dans ce morceau. » J'étais donc fixé sur l'attribution quand le surlendemain la lettre de M. Worp achevait de dissiper tous mes doutes au sujet de l'authenticité de ce tableau dont les moindres détails s'accordent avec la description de Huygens, description faite évidemment par lui en présence de l'œuvre elle-même. Le tableau d'ailleurs a été signalé par Smith qui, sans l'avoir vu, le décrit dans son catalogue (n° 90) d'après la gravure que Dunkarton, un artiste anglais assez médiocre, en avait faite, alors qu'il appartenait à I. Fanshawe (1). En dépit des maladresses et des incorrections qu'on y remarque tout d'abord, l'œuvre est très caractéristique, et la figure de Judas suffit à expliquer l'admiration qu'elle avait inspirée à Huygens. Mais, sans parler de cette figure, le geste de dégoût du grand prêtre qui se détourne du traître sans vouloir le regarder ni l'entendre, l'indignation du personnage vêtu de bleu placé au-dessus de lui, le mépris, la colère ou la curiosité des autres spectateurs ne sont pas moins saisissants dans cette composition qui retrace avec une fidélité absolue le récit de l'Évangile. Nous retrouvons d'ailleurs ici quelques-uns des accessoires que nous avons déjà vus dans d'autres tableaux du jeune artiste : le manteau brodé du grand prêtre, la cuirasse avec des ornements dorés suspendue à la draperie, les livres et le tapis placés à gauche

LE PÈRE DE REMBRANDT.
1631 (B. 263).

(1) Vosmaer qui donne ce renseignement n'a vu ni le tableau, ni la gravure de Dunkarton, car il pense que le beau dessin qui appartenait à M. E. Galichon et dans lequel Rembrandt a traité le même sujet est une étude pour le tableau, tandis que le dessin est de beaucoup postérieur et que la composition en est absolument différente.

sur la table et dont la facture un peu pénible et les intonations offrent des analogies marquées avec celles du *Changeur* de 1627. Au caractère de l'exécution encore assez inhabile et appuyée, à la diffusion de la lumière, aux exagérations de la mimique, nous croyons donc que cet ouvrage doit être reporté vers 1628-1630, ainsi que l'indique également, du reste, le texte de Huygens.

La renommée de Rembrandt, il est permis de l'affirmer d'après ce texte, s'était peu à peu répandue parmi ses concitoyens et dans les villes du voisinage. Son atelier commençait à être fréquenté par les amateurs, et tout en enjolivant sa prose de ces anecdotes que les biographes d'alors se faisaient un devoir d'y mêler, Houbraken, qui nous donne ce renseignement, rapporte qu'un connaisseur de la Haye auquel il avait été présenté, lui avait acheté un tableau au prix de 100 florins, somme très considérable pour l'ouvrage d'un si jeune artiste [1]. Encouragé par ces premiers succès, Rembrandt redoublait d'ardeur, et la fin de son séjour à Leyde fut marquée par une production très féconde.

Son œuvre gravé suffirait pour nous en convaincre. Les eaux-fortes exécutées par lui pendant cette période sont, en effet, assez nombreuses et la diversité des sujets qu'elles traitent nous fournit une nouvelle preuve de la curiosité de son esprit. Comme il ne néglige aucune occasion de s'instruire, il s'intéresse à tout ce qui l'entoure, même aux scènes les plus humbles de la vie familière. Le populaire surtout l'attire, et sur les places, dans les faubourgs, les ouvriers et les campagnards lui paraissent dignes de l'occuper. Avec ces petites gens, les mœurs sont plus simples et les allures moins raffinées ; leur mimique s'accuse plus franchement, leurs attitudes et leurs expressions sont plus naturelles. C'est déjà parmi eux que Lucas de Leyde allait de préférence chercher ses modèles, et, comme son illustre devancier, Rembrandt ne se lassera jamais de les étudier. Il aimait à vivre dans la société des pauvres, et il n'en manquait pas à cette époque. Des guerres incessantes avaient multiplié les ruines ; aussi les mendiants foisonnaient dans l'Europe entière. Sous le titre : *Tout le Jérusalem de Callot*, nous voyons figurer dans l'inventaire de Rembrandt un exemplaire complet de l'œuvre du graveur lorrain qui, dans ce genre, lui avait frayé la voie. Comme lui,

[1] Comme s'il avait déjà pressenti la découverte de M. Worp, Vosmaer ajoute, à ce propos, qu'il serait possible que ce connaisseur fût Huygens lui-même.

le maître hollandais allait s'appliquer à nous représenter les vagabonds et les mendiants qui abondaient dans son pays. La lutte avait été particulièrement longue dans les Pays-Bas et les misères qu'elle avait causées étaient terribles. Un moment même toute la nation avait revendiqué comme un signe de ralliement cette appellation de *Gueux* qui, partout ailleurs, ne s'applique qu'à la lie de la population. Ramassant, pour s'en parer, le nom qu'on leur jetait comme une suprême injure, les révoltés avaient mis dans leurs armes l'écuelle et la besace et glorifié ce nom sous lequel ils devaient conquérir leur indépendance.

Désormais la Hollande était libre et pacifiée, mais sur bien des points encore la détresse était grande. Ainsi que dans son pays, les *Gueux* tiennent une place considérable dans l'œuvre de Rembrandt. Ils y forment une catégorie à part, et les eaux-fortes qu'il leur a consacrées datent presque toutes de cette période de sa jeunesse. Infirmes, boiteux, déjetés, culs-de-jatte, ils se succèdent dans cette galerie des disgraciés de la vie, et les traits sous lesquels l'artiste nous les représente sont si vrais, si justes et aujourd'hui encore si exacts, que plusieurs d'entre eux (B. n°s 163, 164, 172, 174) paraissent copiés sur le vif d'après les rôdeurs et les besogneux de nos faubourgs. Toutes les variétés figurent dans la collection : décharnés ou obèses, ivrognes ou fameliques, insouciants ou pleurards. Si dans les planches de Callot ces haillons sordides, mais fièrement portés, semblent encore pittoresques, l'indigence chez Rembrandt affecte des allures moins triomphantes. Il dessine tels qu'il les voit ces loqueteux, avec leurs guenilles informes et leurs types abjects. Il trouvera à les utiliser plus tard dans ces bandes de souffreteux, d'éclopés, de misérables de toute sorte qui feront cortège au Christ, parmi ces foules où il ne craindra pas d'associer tous les contrastes et toutes les laideurs.

Ce n'est point par réaction préméditée contre l'école académique que le jeune homme agit ainsi ; son instinct et son amour de la réalité le poussent comme à son insu. Parfois même cet amour l'égare en des voies étranges. Il ne recule devant rien, et son burin indiscret va jusqu'à reproduire bien des choses qu'il faudrait cacher, les fonctions les plus basses de notre pauvre humanité (B. 189, 190), et parfois même, pourquoi ne pas l'avouer, des polissonneries ordurières (B. 181 à 189), accusées avec un sans-gêne qui rappelle Rabelais, et une fougue

où l'on sent toutes les curiosités, toutes les ardeurs de la jeunesse. Dans une intention assurément fort estimable, plusieurs de ses admirateurs les plus fervents ont essayé de dissimuler ces écarts de son talent et nié sa participation à des œuvres dont ils auraient voulu dégager sa responsabilité. Bien que nous les trouvions gênantes, nous ne saurions nous taire absolument sur ce point. Sans prétendre disculper Rembrandt, il ne faut pas oublier que partout alors, et notamment en Hollande, une certaine grossièreté régnait dans les mœurs et jusque dans le langage de la bonne compagnie. Qu'on songe aux allusions graveleuses et au cynisme inconscient qui abondent chez les poètes populaires et même chez les écrivains les plus graves et les plus respectables de cette époque. Ne jugeons donc pas Rembrandt avec les idées de notre temps. S'il lui est arrivé d'offenser nos yeux, ne soyons pas pour lui plus sévères qu'on ne l'est pour Shakespeare, et rappelons-nous les propos déplacés et les choquantes équivoques que le grand dramaturge a mis sur les lèvres de ses héroïnes les plus poétiques et les plus pures. Fort heureusement, du reste, ces vilenies qu'on ne rencontre que dans un très petit nombre de gravures du maître, ne tiennent qu'une place minime dans son œuvre. Nous aussi, nous les en voudrions absentes, mais nous ne leur donnerons pas, en insistant davantage, plus d'importance qu'elles n'en méritent.

L'exécution des gravures de cette époque n'offre pas moins de variété que leurs sujets eux-mêmes. Tantôt ce sont de purs griffonnements, de simples badinages que, sans esquisse préalable, l'artiste jette en se jouant sur sa planche; d'autres fois le travail est mené avec plus de soin et conduit d'une pointe très fine, avec une facilité extrême et une heureuse entente de l'effet. Tel est le caractère de trois petites gravures (B. 48, 51, 66) représentant des scènes empruntées à l'Évangile, dans lesquelles Rembrandt a introduit plusieurs des types populaires qu'il avait amassés dans ses cartons. En dépit de leurs proportions exiguës, elles annoncent déjà les ouvrages plus importants qui bientôt allaient suivre. La *Présentation au Temple* et le *Jésus parmi les docteurs* sont datés tous deux de 1630, et la *Petite Circoncision*, à raison de sa facture et de ses dimensions absolument pareilles, doit être de la même date. Avec leurs bizarreries et leurs vulgarités, ces compositions dénotent un sens très personnel. Le sentiment de la réalité s'y manifeste en traits si

vivants qu'on croirait que l'artiste a eu sous les yeux les épisodes qu'il a figurés. Dans la dernière de ces planches, l'heureuse disposition du groupe principal, l'arrangement pittoresque de cet escalier qui dans la *Présentation au Temple* étend jusqu'au sanctuaire ses mystérieuses perspectives, enfin l'étonnement et la confusion des docteurs en présence de ce petit enfant dont la candeur déroute leur prétendue science, ce sont là des inventions qui, dans des sujets traités si souvent, appartiennent en propre à Rembrandt et qu'il a su indiquer nettement, sans effort, comme au courant d'une improvisation.

LA PETITE CIRCONCISION.
Vers 1630 (B. 48).

Mieux encore que dans ses eaux-fortes, ses progrès se marquent dans ses tableaux. Déjà les têtes d'étude datées de 1630 nous montrent plus d'ampleur et de liberté, ainsi que nous pouvons le constater au Musée de Cassel, avec une tête de vieillard à barbe blanche, coiffé d'une barrette noire et portant au cou une double chaîne à laquelle une croix en or est suspendue (n° 209 du catal.). Le modelé en est plus franc et les ombres y sont aussi plus colorées, à ce point que les touches de vermillon presque pur, avec lesquelles sont exprimés les rides et les traits du visage, ne semblent pas exagérées. Nous retrouvons d'ailleurs dans cette peinture l'emploi de la hampe du pinceau pour dessiner en pleine pâte les poils de la barbe.

L'année 1631 amène un pas plus décisif encore et compte parmi les plus fécondes de cette laborieuse carrière. Le *Saint Anastase* du Musée de Stockholm (n° 579), qui porte à la fois cette date et la signature : *Rembrant*, inscrits en caractères microscopiques sur un manuscrit placé devant lui, nous offre de nouveau le type de vieillard que l'artiste a si souvent reproduit dans ses eaux-fortes et qu'il donna un peu plus tard à l'un des *Philosophes* du Louvre :

Rembrant.ft.1631.

des traits fins, le front haut, bombé et dégarni, avec de petits yeux et une grande barbe blanche. Le saint est assis près d'une fenêtre, dans un oratoire aux voûtes élevées, séparé par une arcade d'un vestibule pavé. A l'un des montants de cette arcade est adossé un autel en pierre sculptée, avec un crucifix encadré par de petites colonnes de marbre rougeâtre, dont les chapiteaux et les fûts sont dorés. La main gauche appuyée sur le bras de son fauteuil, le pieux personnage est occupé à lire dans un grand in-folio posé sur une table. Il porte une calotte rouge avec une longue pelisse de ce gris violacé qu'affectionnait le peintre à cette époque. Ce ton froid, rappelé çà et là par l'azur pâle du ciel, les rideaux de l'arcade et le dallage de la pièce voisine, contraste heureusement avec les bruns et les jaunes colorés répandus dans le tableau. L'harmonie de ces nuances rapprochées à dessein est très délicate. A l'inverse de ce que font les débutants, Rembrandt a de parti pris restreint ses colorations ; il reste presque monochrome et se préoccupe surtout du clair-obscur. La pénombre des surfaces opposées à la lumière et les reflets qu'elles reçoivent sont rendus avec une grande justesse, et dans cette tonalité discrète, l'exécution est à la fois très légère et très précise. L'attitude recueillie du vieillard, l'expression de ses traits, la clarté et le silence qui règnent autour de lui pendant qu'il se livre à sa méditation, tout cet ensemble enfin est d'un charme et d'une douceur extrêmes.

L'effet, au contraire, est très puissant, très nettement accusé dans la *Présentation au Temple* du Musée de la Haye, signée du monogramme de Rembrandt et datée de 1631 (1). C'est le tableau le plus fini et l'un des mieux conservés de cette époque; il offre d'ailleurs dans l'exécution et aussi dans l'ordonnance de l'architecture des analogies nombreuses avec le *Saint Anastase* qui sans doute l'avait précédé. Mais en même temps que les oppositions y sont plus franches et les couleurs moins éteintes, la lumière est aussi plus concentrée. On connaît la scène. Au milieu du temple aux colonnes gigantesques, la Vierge et saint Joseph sont venus apporter leur offrande et consacrer au Seigneur le nouveau-né. Tous deux, dévotement age-

(1) Le panneau n'avait pas originairement la forme cintrée qu'il a aujourd'hui; un morceau de 0m,13 lui a été ajouté dans le haut pour qu'il servît de pendant à un tableau de Gérard Dou : *la Jeune Mère*, qui appartient également au Mauritshuis.

La Présentation au Temple (1631).

(MUSÉE DE LA HAYE)

nouillés sur les dalles, contemplent le petit enfant que Siméon, agenouillé comme eux, tient avec tendresse. La prophétesse Anne et d'autres personnages les entourent, et en face d'eux, revêtu d'une longue chape violette, le grand prêtre, les bras écartés, semble transporté à la vue de ce spectacle. Dans l'ombre, sur les degrés qui montent vers le sanctuaire, se presse une foule nombreuse de curieux, de fidèles, de gens en armes; à droite, des docteurs assis au premier plan regardent la scène. Dès le premier coup d'œil l'impression est saisissante. Elle croît à mesure qu'on regarde le tableau, car tout concourt à la renforcer : la répartition de la lumière d'abord, avec le groupe principal très en relief et vivement éclairé par le soleil, et, au centre, la petite figure rayonnante de l'Enfant Jésus; tout autour, dans l'ombre mystérieuse, le temple avec ses vastes proportions, sa structure grandiose et çà et là quelques vagues lueurs accrochées aux dorures des chapiteaux, aux ornements des vases sacrés, ou aux armures des gens de guerre étagés sur les marches de l'escalier.

Jusqu'alors les devanciers de Rembrandt ne nous avaient montré dans la représentation des édifices de l'Orient que des monuments d'une architecture lourde ou grotesque, et souvent le maître lui-même ne devait pas être plus heureux dans ses inventions. Mais cette fois à un sentiment très poétique du pittoresque il joint un goût plus sobre et moins bizarre. Il arrive également ici à nous donner une idée du luxe de l'Orient dans la richesse des étoffes qu'il étale à nos regards; la simplicité des costumes de la Vierge et du saint Joseph et la pauvreté des deux mendiants debout à côté d'eux font mieux encore ressortir la splendeur des vêtements du grand prêtre et de Siméon dont l'épaisse simarre semble tissée d'or et de pierreries. Quant à l'exécution, elle est d'une finesse et d'une habilité merveilleuses. Regardez plutôt avec quelle science de coloriste le violet de la chape du grand prêtre est travaillé dans l'ombre comme dans la lumière, avec quelle justesse les tonalités sont respectées, avec quel soin scrupuleux l'effet de l'ensemble est maintenu malgré le prodigieux rendu des détails! Dans cet ouvrage où il a comme résumé l'expérience de ses tentatives antérieures, Rembrandt manifeste une entente surprenante de toutes les ressources de son art. Mais pour lui cette perfection des procédés ne vaut que comme un moyen de mieux rendre sa pensée, de servir à une expression plus significative du sujet.

Là est sa grandeur propre et le secret de sa supériorité sur ses rivaux. Plus tard, dans sa pleine maturité, il montrera plus de force, plus d'ampleur, des allures plus libres, des inventions plus imprévues ; il n'imaginera pas de figure plus touchante que celle de la Vierge, ni qui respire un amour plus tendre et un abandon plus complet de soi-même ; il n'en peindra pas de plus vénérable que celle de Siméon avec sa couronne de cheveux blancs, ses traits augustes, son visage illuminé d'une foi joyeuse et enthousiaste. C'est bien là, en vérité, le noble vieillard des textes sacrés (1) ! Le vieux serviteur a vu enfin le Sauveur qu'il attendait ; il le serre dans ses bras, il le presse contre son cœur, et maintenant que son heure est arrivée, il peut mourir en paix !

La lecture des livres saints était, on le voit, déjà familière à Rembrandt. C'était pour lui une source d'inspiration à laquelle il devait toujours puiser, et désormais il n'avait plus à imiter les interprétations que ses prédécesseurs avaient données de la Bible et des Évangiles. En les lisant lui-même, il se pénétrait de plus en plus des beautés qu'il y découvrait directement. Échauffé par cette lecture, les sujets se présentaient spontanément à son esprit, et son génie créateur les évoquait, les faisait comme revivre sous ses yeux. Il allait d'instinct aux plus touchants; sans effort il en mettait en lumière des côtés jusque-là ignorés. La *Sainte Famille* de la Pinacothèque de Munich nous en fournirait au besoin la preuve. Dans ces sortes de représentations, les peintres italiens avaient visé un idéal de noblesse qui s'accordait chez eux avec la beauté de la race et avec la destination même de leurs œuvres offertes dans les églises et sur les autels à l'édification des fidèles. Plus frappé par la signification intime de pareils sujets, Rembrandt les envisage surtout dans ce qu'ils ont de profondément humain. Comme ces images sont bannies des temples, c'est pour des intérieurs hollandais qu'il les peint et il se préoccupe avant tout d'exprimer des sentiments qui l'émeuvent lui-même. Le tableau de Munich tel qu'il l'a conçu, c'est la glorification du travail dans un ménage honnête et laborieux. Il ne s'agit plus cette fois des splendeurs de l'Orient. La scène est des plus modestes : les outils du charpentier garnissent sa pauvre chambre, et les vêtements de Marie et de Joseph, comme les types de leurs visages,

(1) Saint Luc, chapitre II.

sont ceux de simples artisans. Jésus qui vient de boire au sein de sa mère s'est endormi sur ses genoux. Celle-ci tient dans sa main les pieds nus de l'enfant, et penché au-dessus de lui, retenant son souffle comme s'il craignait de le réveiller, le père a interrompu un moment sa tâche pour regarder avec tendresse ce petit être, objet des soins et de l'amour des deux époux.

LA SAINTE FAMILLE.
(1631) Pinacothèque de Munich.

Il semble que dans cette gracieuse composition Rembrandt ait voulu consacrer le souvenir des affections et du bonheur qu'il avait goûtés au foyer de ses parents. Peut-être même devons-nous reconnaître sous les traits de la Vierge ceux de sa sœur, ou du moins de quelque personne de sa famille, car nous retrouvons le même type — le nez et les yeux assez petits, un teint pâle, les cheveux tirés sur un front haut et un peu bombé — dans d'autres ouvrages de l'artiste : chez la Vierge de la *Présentation au Temple*, chez l'une des filles de *Loth* et dans d'autres tableaux encore. Une tête d'étude cataloguée sous le titre *Portrait de jeune fille*, au Musée de Stockholm (n° 591), où elle passait autrefois pour l'œuvre de F. Bol, me paraît également représenter le même personnage. Frappé à première vue par cette ressemblance, j'ai été heureux de voir mon opinion partagée par l'aimable et savant directeur du Musée de Stockholm, M. Gœthe, qui classe ce portrait dans l'école de

Rembrandt. Peut-être même pourrait-il être attribué avec quelque vraisemblance au maître, et il serait en ce cas un de ses premiers ouvrages. La facture naïve et un peu timide rappelle bien celle de ses débuts; avec des ombres froides et assez dures, c'est la même finesse de modelé dans le front et dans le nez et les mêmes intonations grisâtres que j'avais pu constater quelques jours auparavant dans les portraits de cette époque qui appartiennent aux Musées de Cassel et de Gotha.

Bien que la *Sainte Famille* de Munich soit datée de 1631, son exécution diffère complètement de celle du *Saint Anastase* et de la *Présentation au Temple*, par l'ampleur du parti et la largeur de la touche. Les proportions du tableau (1m,93 de haut sur 1m,30) dépassent de beaucoup celles des œuvres antérieures, mais elles ne suffisent pas à expliquer une différence aussi notable. On dirait que le peintre a voulu agrandir sa manière et renoncer à ce fini minutieux dont il s'était jusque-là fait une règle et qui d'ailleurs lui avait si bien réussi dans plusieurs de ses ouvrages précédents. Aussi, à côté de ses qualités, la *Sainte Famille* offre-t-elle quelques défauts : les oppositions d'ombre et de lumière y sont plus durement accusées, les contours un peu cernés, la manœuvre du pinceau heurtée et inégale. Soit que le tableau ait été peint avant le départ de Leyde ou au commencement du séjour à Amsterdam, nous croyons y reconnaître la trace d'une précipitation explicable dans les deux cas. Le progrès qu'il accuse cependant est surtout dans la composition, dans la liberté avec laquelle le sujet a été traité. Pas plus que MM. Bode et H. Riegel (1), nous ne saurions souscrire à l'appréciation de Vosmaer qui, plus circonspect d'ordinaire, nous paraît avoir cédé à des idées préconçues lorsqu'il croit voir une intention satirique dans l'attitude du saint Joseph, qui, « discret et secondaire, ainsi que son triste rôle le comporte, se tient à l'ombre et se penche un peu pour regarder à la dérobée l'enfant de sa femme et de son Dieu » (2). Tout, non seulement dans ce tableau, mais dans l'œuvre entier de Rembrandt, proteste contre une semblable assertion ; tout témoigne de l'absolue sincérité avec laquelle il a toujours traité un sujet auquel il est revenu plus d'une fois. Peut-être y aurait-il plutôt

(1) W. Bode : *Studien zur Geschichte der hollændischen Malerei*, p. 391, et H. Riegel : *Beiträge zur niederlændischen Kunstgeschichte*, t. Ier, p. 74.
(2) Vosmaer : *Rembrandt*, p. 105.

lieu de s'étonner, en le voyant s'attacher avec une prédilection marquée à des épisodes que ses confrères n'abordaient plus qu'exceptionnellement, à ceux en particulier qui ont trait à la vie et à la mort de la Vierge (1). Mais nous relèverons plus d'une fois chez Rembrandt des preuves de cette entière liberté d'esprit qui, dans le choix de ses compositions religieuses, le porte à ne tenir compte que de ses goûts, sans aucune préoccupation confessionnelle. Il eût été excusable pourtant de montrer plus de prudence, surtout dans sa ville natale, où les prescriptions d'un calvinisme assez sévère étaient en honneur. Cet esprit de fanatisme et d'intolérance, dont aucune religion n'était exempte à cette époque, dégénérait parfois à Leyde en persécutions et en violences. A ce moment même un des compatriotes les plus illustres de Rembrandt, Caspar van Baerle (Barlæus), qui, après avoir été élève à l'Université de Leyde, y était revenu en 1612 comme professeur de logique, s'estimait heureux d'échapper à ces contraintes en allant s'établir à Amsterdam où il était impatient « de se trouver sur un terrain plus libre » (2).

Leyde, d'ailleurs, devenait de plus en plus une ville de lettrés et de théologiens, et Rembrandt n'avait pas à y compter sur les encouragements qui l'attendaient à Amsterdam. C'est dans cette dernière ville que les artistes se sentaient désormais attirés et qu'ils affluaient de tous côtés. Avec un placement plus avantageux de leurs œuvres, ils y trouvaient une émulation et un échange d'idées favorables au développement de leur talent. Sur une liste de recensement de Leyde dressée au mois de mars 1631, M. Bredius a récemment constaté l'inscription de « Rembrandt Harmensz, peintre », comme demeurant encore dans cette ville. Mais depuis quelque temps déjà — le témoignage d'Orlers est formel à cet égard, — ses productions étaient tenues en haute estime par les bourgeois d'Amsterdam, et il fut invité à y peindre de nombreux portraits et des tableaux. Les séjours qu'il y faisait étaient donc de plus en plus fréquents, et il est vraisemblable que pendant ces séjours il habitait chez un marchand de tableaux et d'objets d'art,

(1) Notamment dans les eaux-fortes (B. 53, 54, 55, 57, 58, 62, 63 et 99). Le sujet de *la Vierge et l'Enfant Jesus sur les nuages* (B. 61) est conçu comme une véritable apothéose de la Vierge, ainsi qu'aurait pu le faire un artiste catholique.

(2) « *Anhelo ad liberioris soli aulam* » écrit-il, à la date du 9 janvier 1631, à l'un de ses amis, Jan Uyenbogaerd, dont Rembrandt devait graver quelques années après le beau portrait. (*Oud-Holland*, t. IV, p. 260.)

nommé Hendrick van Uylenborch, avec lequel, dès ce moment, il avait noué des relations qui pendant longtemps restèrent très intimes. Suivant toute probabilité, c'est également par son entremise qu'il s'était procuré quelques-uns des objets curieux qu'il avait déjà acquis et que nous avons mentionnés plus haut. Il avait même en lui une telle confiance qu'il ne craignait pas de lui avancer une somme de 1000 florins, et par un acte passé, le 20 juin 1631, devant un notaire d'Amsterdam, Hendrick s'engageait à la lui rendre dans le délai d'un an, à condition d'être prévenu trois mois avant cette échéance (1).

Mais si Rembrandt pouvait exécuter à Leyde les tableaux qui lui étaient commandés, l'obligation de se rendre à Amsterdam pour y peindre les portraits d'habitants de cette ville constituait à la longue une gêne qui devait bientôt le déterminer à changer de résidence. Il était d'ailleurs rassuré sur le sort de sa famille et en particulier sur la situation de sa mère, dont il avait surtout à se préoccuper. L'aîné de ses frères se trouvait, il est vrai, incapable de travail, par suite d'un accident; mais dès le 16 mars 1621 ses parents avaient stipulé pour lui, dans leur testament, une rente viagère de 125 florins. Adriaen, qui venait après lui, avait renoncé à la profession de cordonnier qu'il exerçait d'abord, pour reprendre à la mort de son père (27 avril 1630) l'exploitation du moulin à drèche, laquelle ne paraît pas avoir donné par la suite des résultats bien avantageux. L'autre frère, Willem, devait être aussi meunier, et leur sœur, Lisbeth, restée fille, pouvait veiller sur sa mère. Les ressources de la famille étaient suffisantes, et s'il en coûtait à Rembrandt de se séparer des siens, du moins il se sentait libre vis-à-vis d'eux. Il se décida donc, vers le milieu ou la fin de 1631, à aller se fixer à Amsterdam, ainsi qu'il y était sollicité.

Son départ allait rompre ces réunions de travail en commun, qui, pendant plusieurs années, avaient groupé autour de lui, probablement même dans son atelier, ses jeunes compagnons d'étude. Presque en même temps, du reste, Lievens allait quitter Leyde. Ses succès n'avaient pas été moindres que ceux de son ami, et, cette année même, un de ses tableaux avait attiré sur lui l'attention. C'était une figure d'homme

(1) Bredius et de Roever: *Rembrandt, Nieuwe Bydragen* (*Oud-Holland*, V).

coiffé d'un béret et habillé d'un costume fantastique qu'il avait représenté, en grandeur naturelle, lisant auprès d'un feu de tourbe. A ces divers traits de costume et d'éclairage, on peut penser que c'était là une de ces études faites avec Rembrandt ou du moins d'après son inspiration. Le tableau avait été acheté par le prince d'Orange, qui l'offrit à l'ambassadeur d'Angleterre. Celui-ci en ayant à son tour fait présent à son roi, l'œuvre fut tellement admirée que Lievens, pressé de passer en Angleterre, fut accueilli avec faveur à la cour et par les grands seigneurs de ce pays, où il demeura près de trois ans. A son retour à Anvers, il se mariait avec la fille du sculpteur Michel Colyns et il se rapprochait de plus en plus de la manière flamande. Il eut plus d'une fois par la suite l'occasion de rencontrer à Amsterdam son ancien condisciple, avec lequel il continua, nous le verrons, des échanges de gravures, et celui-ci conservait plusieurs de ses ouvrages dans son atelier (1).

ÉTUDE AU CRAYON NOIR.
Collection du roi de Saxe.

Lievens fut très apprécié de ses contemporains et célébré par les poètes de cette époque. Le Magistrat de Leyde lui commandait en 1640, pour le prix de 1 500 florins, un tableau représentant la *Continence* de Scipion, qui orne encore aujourd'hui un dessus de cheminée dans une des salles de l'Hôtel de Ville. Sur la demande de la veuve du prince Frédéric-Henri, il était aussi appelé à collaborer à la décoration de la *Maison du Bois*, près de la Haye. Malgré tous ces succès, Lievens

(1) On voit, en effet, figurer dans l'inventaire de Rembrandt une *Resurrection de Lazare*, deux paysages, un *Ermite* et un *Sacrifice d'Abraham* peints par Lievens.

devait finir misérablement, comme Rembrandt, et mourir insolvable, après avoir vu son bien vendu aux enchères par ses créanciers.

Gérard Dou, au contraire, était dès lors assuré d'une prospérité toujours croissante. Ses œuvres, de plus en plus recherchées, atteignaient des prix très élevés, non pas tant pour leur mérite propre que pour le fini précieux vers lequel il se sentait graduellement entraîné. Cette exécution minutieuse devenait, après le départ de son maître, sa principale préoccupation et faisait de lui le chef de cette école des peintres de genre de Leyde, plus tard si goûtée, malgré sa froideur, sa sécheresse et son insignifiance. Abandonné à lui-même, van Vliet se serait maintenu moins encore que Gérard Dou, mais il devait suivre Rembrandt à Amsterdam et faire, d'après ses compositions, d'assez nombreuses gravures. Si dans ces planches exécutées sous la direction du maître, il montre encore quelque talent, il n'en est pas de même de celles où, traduisant ses propres inventions, il retombe dans ces oppositions violentes, cette grossièreté de dessin et cette extrême vulgarité d'expression qui ne justifient que trop le discrédit complet dont ses œuvres sont aujourd'hui frappées.

Rembrandt, en quittant les siens pour demeurer à Amsterdam, allait trouver dans cette ville un théâtre plus vaste, mieux en rapport avec sa valeur et son activité artistiques. Mais les années passées à Leyde avaient été pour lui particulièrement fécondes ; elles devaient exercer une influence considérable sur toute sa carrière. En même temps que son talent, il avait senti croître en lui cet amour de la nature qu'il conserva toute sa vie. Il avait appris à la voir de ses propres yeux et à la rendre avec des moyens d'expression très personnels. La tentation cependant avait dû être vive pour lui, curieux, comme il l'était, de céder au courant qui entraînait les artistes de son temps vers cette Italie dont les chefs-d'œuvre et le renom les attiraient en foule. Les récits qu'avaient pu lui faire ses camarades et ses maîtres ne l'avaient pas décidé. Au lieu d'aller, comme tant d'autres, chercher au loin des enseignements, il était resté dans son pays ; il y avait même vécu à l'écart, dans le recueillement, absorbé par la pratique de son art. A ses risques, il s'était créé une méthode et des procédés de travail, en se contentant des modèles qu'il avait sous la main : lui-même tout d'abord, puis ses parents et ses proches. Ces études avaient meublé sa mémoire et

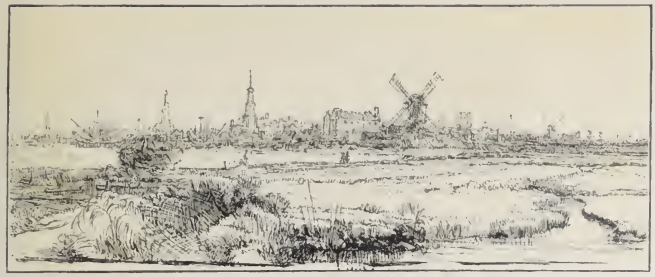
ses cartons de types variés qui, plus tard, pourraient trouver place dans ses compositions. Sur son propre visage, il s'était appliqué à démêler quels traits essentiels servent à caractériser les sentiments les plus divers.

Mais ce n'était là qu'une partie des préoccupations qu'il apportait dans son travail. L'étude des effets de lumière, qui avait déjà provoqué les recherches de ses devanciers, il l'avait entreprise à son tour. Après en avoir noté comme eux les différences et les contrastes les plus marqués, il avait voulu pousser plus loin ses investigations et il s'était efforcé de reproduire exactement le jeu de ces valeurs plus délicates, les rapports de ces oppositions moins tranchées et de ces passages insensibles de l'ombre à la lumière qui constituent la science du clair-obscur. Il avait déja pressenti les ressources inépuisables que cette science pouvait mettre entre ses mains. Le dessin ne lui apparaissait plus comme cette manière un peu abstraite de figurer les objets dans une délimitation continue et rigide. C'était pour lui une façon vivante de les modeler, de donner aux formes leur relief, en noyant çà et là leurs contours, en les accusant avec plus de force dans leurs saillies principales. Mais dans le domaine de la composition l'emploi du clair-obscur lui réservait des découvertes encore plus imprévues et plus personnelles. Il n'est pas d'élément pittoresque en effet qui se prête à des combinaisons plus diverses, ni qui s'adapte mieux à l'expression des sentiments, des plus fugitifs comme des plus profonds. Grâce à cette faculté d'étendre ou de restreindre à son gré le champ de la lumière, il pouvait mettre en évidence les côtés caractéristiques d'un sujet et subordonner entre eux les détails, suivant leur importance relative et suivant l'aspect de l'ensemble. Pour le moment, le jeune artiste s'en tient encore aux partis les plus francs et les plus simples. Mais il a compris qu'un monde nouveau où bien des trouvailles restaient à faire, s'était ouvert devant lui. Il va pouvoir donner satisfaction à ces aspirations confuses qui s'agitent en son esprit, sans jamais perdre pourtant l'appui solide que lui fournira une étude toujours plus pénétrante de la nature. Opiniâtre comme il l'est, il ne s'arrêtera pas en chemin et il persévérera jusqu'au bout dans les voies où il s'est engagé.

Cette période d'isolement volontaire aura donc exercé une action décisive sur une vie qu'il entend désormais consacrer tout entière à son

art. Il a un but dont il ne se laissera plus distraire; il sacrifiera tout à ses études, et son humeur casanière s'accusant de plus en plus, comme il n'aime pas à quitter son intérieur, il cherchera à y réunir tout ce qui peut contenter sa curiosité et profiter a son talent. D'ailleurs son originalité est déjà assez marquée et sa volonté assez forte pour que les séductions de toute sorte qu'il va rencontrer dans un milieu nouveau n'aient sur lui aucune prise. Une transformation profonde s'est accomplie en lui et son visage même en porte la trace. Dans une eau-forte de 1631 (B. 7) qui, une fois de plus, nous montre son image, nous ne retrouvons plus rien de cet air ingénu de l'adolescent que le portrait de la Haye nous avait montré dans toute sa grâce. Les traits sont plus fermes, l'expression plus assurée; la figure plus mâle, plus épanouie, respire la force et la confiance. L'attitude et le costume complètent cette impression. Le poing sur la hanche, drapé fièrement dans un riche manteau de damas doublé de fourrure, avec sa collerette de dentelles plissées et ses cheveux crépus s'échappant de son chapeau, son maintien est celui d'un homme fait qui sent sa valeur et s'avance résolument dans la vie. Il y a sept ans, quand il quittait Amsterdam, il n'était encore qu'un débutant; c'est en maître qu'il va y rentrer.

REMBRANDT AUX CHEVEUX HÉRISSÉS.
Vers 1631 (B. 8).



VUE ANCIENNE D'AMSTERDAM.
Vers 1640 (B. 210).

CHAPITRE V

AMSTERDAM VERS 1631. — SON COMMERCE ET SA PROSPÉRITÉ CROISSANTE. — TRANSFORMATION DE LA VILLE. — ESPRIT DE TOLÉRANCE. — LA CHARITÉ. — LE MOUVEMENT LITTÉRAIRE. — LES ARTS ET LE GOUT RÉGNANT. — INTÉRIEURS HOLLANDAIS.

PETITE TÊTE GROTESQUE.
Vers 1632 (B. 327).

Avoir la situation d'Amsterdam se déployant en éventail en face de la mer, son vaste port, ses canaux concentriques qui la mettent en communication avec le reste du pays, on sent que c'était là une place marquée d'avance pour une ville dont le commerce pourrait s'étendre au monde entier. Cependant les commencements de cette Venise du Nord avaient été bien modestes et ses accroissements achetés par une lutte persistante contre des difficultés de toute sorte. Pendant longtemps simple bourgade de pêcheurs dispersés sur les ilots que forment les alluvions de l'Amstel, elle demeure comme un des témoignages les plus significatifs de cette industrieuse intelligence et de cette ténacité héroïque auxquelles la Hollande doit son existence, sa conservation et sa grandeur.

Vers 1631, à l'époque où Rembrandt venait s'y installer, la ville avait pris un développement considérable. Un grand nombre des émigrés d'Anvers et des Flandres s'y étaient fixés; accueillis avec sympathie, ils s'y faisaient bientôt leur place, grâce à leur énergie et à leur expérience des affaires. Plus heureuse que bien d'autres cités de la Hollande, Amsterdam n'avait pas eu à souffrir de la guerre, comme Alkmar, Leyde ou Harlem. Après une longue hésitation, elle ne s'était décidée qu'en 1578 à prendre le parti des États, et après avoir, presque sans effusion de sang, renvoyé les magistrats et le clergé espagnols, elle avait pu, à l'abri de ses digues, attendre paisiblement l'issue de la lutte. Mais du moins elle avait activement participé au succès de la guerre maritime. C'est a Amsterdam que se formaient, c'est de là que partaient les flottes qui devaient assurer la suprématie navale de la Hollande, et mériter a ses intrépides marins, à ses amiraux et a ses colonisateurs une gloire immortelle. Il nous suffira de citer à ce propos les noms de J. van Heemskerk, de van der Doës, de Linschoten, de Gerrit de Veer, de Barentsz, de Pieter Hein, de Tromp, des de Ruyter, de Jan Pietersz Coen et de son lieutenant Pieter van den Broeck, le fondateur de Batavia. Mais déjà à la période guerrière succédait une ère de sécurité relative, activement employée à l'extension du commerce et à la conquête de possessions lointaines. C'est d'Amsterdam aussi qu'étaient partis, le 2 avril 1595, les quatre navires qui, pour la première fois, abordèrent aux Grandes Indes; deux ans après, trois seulement rentraient au port, laissant derrière eux des relations nouées et des comptoirs établis dans des parages où les Portugais seuls avaient eu accès jusqu'alors. Enhardis par ces succès, les armateurs avaient équipé d'autres navires. Des compagnies s'étaient formées, d'abord isolées, puis fondues en 1602 dans la grande compagnie des Indes Orientales. En 1621 celle des Indes Occidentales hâtait encore l'accroissement du commerce de la Hollande, dont les vaisseaux couvraient les mers et qui possédait a ce moment la moitié de la marine marchande de tout l'univers. De Java, de Bornéo, du Brésil, ses bateaux revenaient chargés de café, d'épices, de bois rares, d'animaux, de plantes et d'une foule d'objets précieux qui rendaient l'Europe sa tributaire. Avec le commerce se développaient aussi les moyens de transaction et les banques destinées à faciliter le mouvement des fonds. L'argent affluait de toutes parts à

Amsterdam ; sa Bourse était le siège des opérations financières les plus lucratives, et le cours de l'argent y était réglé pour le monde entier. En même temps, l'utilité d'informations précises sur la politique, sur la valeur des marchandises et sur toutes les particularités dont la communication peut intéresser le public, donnait naissance au journalisme, et la *Gazette de Hollande*, avec le crédit dont elle jouissait en Europe, inaugurait la puissance de la presse périodique.

Amsterdam restait le centre d'un mouvement et d'une expansion de vie dont l'histoire a rarement offert l'exemple. L'activité qui y régnait frappait tous les étrangers et nous avons sur ce point le témoignage de Descartes, assurément bien placé pour l'observer. On sait que, venu une première fois en Hollande en 1617, le philosophe y avait ensuite séjourné sans interruption pendant dix ans. Installé d'abord à Amsterdam, de 1629 jusqu'au milieu de 1632, il était heureux des facilités de travail qu'il y rencontrait. Vivant dans un isolement absolu, il pouvait à sa guise suivre ses idées ou se livrer à ses recherches scientifiques. Pendant un hiver entier, il y étudie l'anatomie et se fait apporter par son boucher les portions de bêtes qu'il voulait « anatomiser plus à loisir ». D'autres fois, il est en relations avec les fabricants de verres à lunettes pour se rendre compte des lois de l'optique. Il trouve autour de lui des savants qui s'intéressent aux problèmes de l'acoustique, ou bien il envoie en France des graines de plantes exotiques cultivées dans les jardins botaniques des universités voisines.

C'était là pour ce curieux un lieu privilégié, et parmi cette population affairée il goûtait le charme de sa retraite. Dans une lettre à M. de Balzac, datée d'Amsterdam le 5 mai 1631, il exprime l'émerveillement que lui cause le spectacle auquel il assiste : « En cette grande ville où je suis, n'y ayant aucun homme, excepté moi, qui n'exerce la marchandise, chacun est tellement attentif à son profit que j'y pourrais demeurer toute ma vie sans être jamais vu de personne. » Il ne saurait trop vanter les avantages et les ressources de ce séjour, et dans la satisfaction qu'il éprouve à y vivre, il ajoute : « S'il y a du plaisir à voir croître les fruits de nos vergers, pensez-vous qu'il n'y en ait pas bien autant à voir venir ici des vaisseaux qui nous apportent abondamment tout ce que produisent les Indes et tout ce qu'il a de rare en Europe ? Quel autre pays pourrait-on choisir, au reste du monde, où toutes les commodités

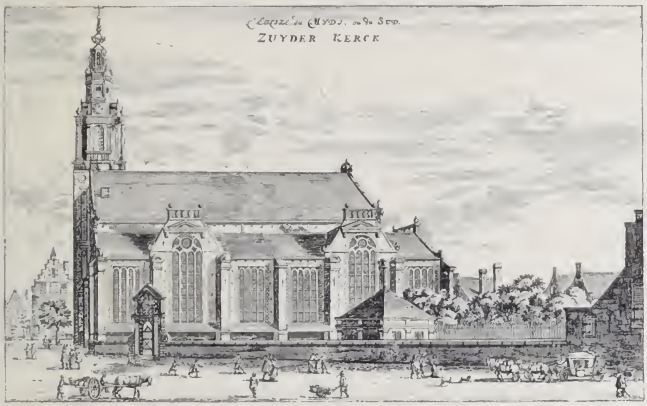
de la vie et toutes les curiosités qui peuvent être souhaitées soient si faciles à trouver qu'en celui-ci ? Quel autre où l'on puisse jouir d'une liberté si entière ? » Il revient sur ce sujet en publiant, six ans après, son *Discours sur la méthode* et s'applaudit « d'être perdu parmi la foule d'un grand peuple fort actif et plus soigneux de ses propres affaires que curieux de celles d'autrui ; chez lequel sans manquer d'aucune des commodités qui sont dans les villes les plus fréquentées, il a pu vivre aussi solitaire que dans les déserts les plus écartés (1) ». Quarante ans plus tard, bien qu'il dût éprouver lui-même l'intolérance de ses concitoyens, Spinosa rendait un hommage pareil à cette ville d'Amsterdam, « aujourd'hui au comble de la prospérité et admirée de toutes les contrées, ... où tous, à quelque nation, à quelque secte qu'ils appartiennent, vivent dans une concorde extrême (2) ».

LA TOUR MONTALBAN.
(Dessin à la plume, collection Hesselline.)

Avec sa richesse croissante, Amsterdam s'était peu à peu transformée (3). Au moyen âge, par suite des nécessités de la défense, elle avait dû, comme la plupart des villes, se resserrer entre ses murailles. Mais il avait fallu depuis pourvoir aux exigences que lui imposait le développement de son commerce. Au lieu de détruire les portes et les tours de l'ancienne enceinte fortifiée qui, à raison des agrandissements successifs de 1585, 1593, 1609 et 1612, se trouvaient désormais dans

(1) *Discours sur la méthode*, 3e partie.
(2) Spinosa : *Tractatus theologico-politicus*, c. XX.
(3) Pour toutes ces transformations d'Amsterdam, voir l'excellent livre de G. Galland : *Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei*, 1890. Pour ce qui concerne l'étude des mœurs et de la littérature de cette époque, on peut aussi consulter avec fruit les deux ouvrages récemment publiés : *Het Land van Rembrandt*, par Busken-Huet, 3 vol. in-8, Harlem, 1886 ; et *Geschichte der niederländischen Litteratur*, par L. Schneider, 1 vol., Leipzig, 1888.

l'intérieur de la ville, Hendrick de Keyser, alors architecte municipal, avait utilisé ces édifices pour en faire des entrepôts ou des bureaux pour les douanes et les diverses administrations. En les appropriant à leur destination, il s'était contenté de leur donner une ornementation plus en rapport avec le goût de l'époque. C'est ainsi que la tour Montalban avait été remaniée en 1606 et la porte de Harlem en 1615. En 1619, la Monnaie était installée dans une de ces tours ; une autre servait pour l'encaquement des harengs. La porte Saint-Antoine devenait



VUE DE LA ZUYDERKERK.

(Fac-similé d'une gravure du temps.)

le *Poids public* et dans les trois tours dont elle était flanquée, la Gilde des peintres, celle des tailleurs de pierre et celle des chirurgiens trouvaient des locaux pour leurs lieux de réunion. Tout en conservant ainsi ces souvenirs du passé, les magistrats épargnaient la dépense de constructions nouvelles. Le même sens pratique avait présidé à la transformation des églises catholiques et des cloîtres devenus inutiles à la suite de la Réforme et qui étaient maintenant affectés au culte protestant. Des temples spécialement affectés à ce culte s'étaient aussi élevés dans plusieurs quartiers ; c'etaient, en général, de simples halles rectangulaires, dominées par un clocher et peu différentes les unes des autres. Telle était, au sud-est, la Zuyderkerk, construite de 1607 à 1614 ; la Noorderkerk, dont l'intérieur figurait une croix grecque avec

une chaire à prêcher au centre, et qui, commencée en 1620, était terminée trois ans après ; enfin la Westerkerk, en forme de basilique à trois nefs avec un transept, et dont les travaux avaient duré de 1620 à 1638.

Avec ces divers édifices, un grand nombre d'habitations particulières des styles les plus variés avaient peu à peu modifié l'ancien aspect d'Amsterdam. Si c'est là qu'aboutissaient les trésors du monde, c'est là aussi qu'ils étaient dépensés. Les grands commerçants, après s'être enrichis, avaient à cœur, comme autrefois les marchands de Venise ou de Florence, de se distinguer par l'élévation de leurs goûts. Plusieurs étaient à la tête du mouvement intellectuel ; ils encourageaient les arts ou cultivaient eux-mêmes les lettres. L'intelligence et l'honnêteté qu'ils apportaient dans la conduite de leurs affaires, ils les montraient également dans la gestion des intérêts publics. Un même sentiment de solidarité unissait entre elles les diverses classes de citoyens pour travailler au bien général. Aussi les fonctions municipales n'étaient pas un apanage réservé par la naissance aux familles patriciennes ; tous ceux que leur mérite propre désignait aux suffrages de leurs concitoyens y avaient accès.

La sagesse et l'esprit de conduite de cette population, nous les retrouverons dans toutes les manifestations de son activité. L'exercice de la raison y est maintenu par un sens moral très élevé qui dérive de la façon dont elle comprend la religion. Ce sont des gens rassis, posés, soucieux avant tout de savoir où ils sont. Sans doute nous rencontrerions aussi parmi eux des théologiens ardents ; et entre les sectes innombrables que l'on compte dans cette ville, les disputes ont parfois dégénéré en émeutes, en pillages, en sanglantes persécutions. Mais en 1630 les idées de tolérance venaient de prévaloir et une élite d'esprits éminents s'était formée qui, bien que professant des croyances différentes, restaient unis par une tendre affection et apprenaient mieux encore, en frayant entre eux, qu'avec des convictions très opposées on peut avoir des vies tout aussi exemplaires.

Ce n'est pas que l'enseignement dogmatique de la religion fût alors délaissé ; mais même en ces matières délicates, les Hollandais montraient les besoins de clarté et de netteté qu'ils apportent en toutes choses. Ils s'efforçaient de trouver un terrain solide, acceptable pour tous, et ne négligeaient rien pour l'établir. Comme les livres sacrés constituent le

fond même sur lequel sont édifiées leurs croyances, il importe d'en fixer avec soin un texte qui fasse foi. Dans ces questions d'exégèse ils sont aidés par les membres de la colonie israélite, qui partout avaient été libéralement accueillis en Hollande. Mais c'est surtout à Amsterdam qu'ils avaient reçu asile, et avant le milieu du XVIIe siècle on n'y comptait pas moins de 400 familles juives, venues pour la plupart du Portugal. Elles s'étaient groupées dans un quartier à part, sans cependant y être cantonnées comme dans un Ghetto, ainsi qu'à Rome et à Francfort. Bientôt même, en 1657, ces émigrés arrivaient à une émancipation complète. De leur « nouvelle Jérusalem » ils ne cessent pas d'établir des relations avec les communautés issues de la leur, en Angleterre, en Danemark et à Hambourg. Quelques-uns d'entre eux se distinguent par leur instruction et leur caractère. Plusieurs se sont adonnés à l'étude de la médecine, comme cet Ephraïm Bonus dont Rembrandt et son ami Lievens ont tous deux fait le portrait. D'autres s'occupent de commerce et vont sur des vaisseaux hollandais établir des comptoirs jusqu'à Surinam et au Brésil. Enfin, parmi leurs rabbins, on compte des hébraïsants tels que Menasseh ben Israël, un autre ami de Rembrandt, lié avec les hommes les plus distingués de son époque.

La manière dont la bienfaisance est pratiquée à Amsterdam témoigne également de cet esprit de charité qui s'y exerce sous toutes ses formes et unit entre eux tous les habitants. Fondés ou soutenus par des particuliers ou par la municipalité, les hôpitaux, les maisons de lépreux, les hospices de vieillards et les orphelinats sont administrés avec une telle sagesse que leurs règlements fonctionnent encore aujourd'hui. Les notables de la cité et les patriciennes les plus considérées tiennent à honneur de faire partie de leurs comités, vérifient scrupuleusement les dépenses et couvrent, à l'occasion, les déficits par les dons les plus généreux. A côté des Régents ou des Régentes auxquels est réservée la haute surveillance, la directrice de ces établissements reçoit le nom de *Mère*. Partout règnent l'ordre et la propreté la plus minutieuse. Dans la salle de réunion du conseil figurent les portraits des administrateurs ou des personnes qui sont venues en aide à la fondation. Ce sont comme autant de petits musées, dont quelques-uns se sont conservés jusqu'à nos jours et possèdent des œuvres remarquables. A l'Orphelinat municipal de la Kalverstraat on peut encore voir des toiles de premier

ordre de Jacob Backer, de Juriaen Oven, d'Abraham de Vries, etc. ; et dans la salle de la Communauté des Remontrants, un beau portrait par Th. Keyser et un autre de Jan Uytenbogaerd par J. Backer. Qu'il ne se mêlât pas quelque vanité à ces représentations et que l'amour-propre n'y trouvât pas son compte, nous ne le nierons pas; mais sans trop chercher les mobiles qui déterminaient les donateurs, leur générosité du moins tournait au profit des indigents, dont le budget bénéficiait d'autant.

VUE DE LA WESTERKERK.
(Dessin de Boudier, d'après une photographie.)

Ainsi qu'il était naturel de le penser, l'esprit de liberté devait aussi faire sentir dans le domaine de la science et des lettres son heureuse action. Si Amsterdam n'avait pas, comme Leyde, le privilège d'une Université, elle comptait bientôt des savants qui pouvaient rivaliser avec ceux des villes voisines. De bonne heure elle avait été le centre des esprits cultivés de la Hollande, et lorsqu'en 1632, sur le modèle de l'*École illustre* créée en 1630 à Deventer, elle fondait elle-même un établissement analogue, elle y attirait bientôt, par les avantages de toute sorte qu'elle leur offrait, quelques-uns des hommes les plus distingués de cette époque. Depuis longtemps d'ailleurs ses Chambres de Rhétorique avaient pris la tête du mouvement littéraire et c'est sous leur patronage que s'était formé le seul théâtre permanent qui subsistait dans le pays. Peu à peu, aux mystères et aux allégories préparés en l'honneur des hôtes princiers qui visitaient la cité, avaient succédé des représentations régulières inspirées par des sujets plus vivants et qui répondaient mieux aux aspirations du moment. Déjà les *Gueux* avaient eu leurs poètes, et

c'est au bruit de leurs terribles chansons, toutes remplies de cris de colère et de vengeance, qu'ils avaient chassé les oppresseurs. Mais bientôt le souffle des passions populaires pénètre à son tour dans le théâtre de

EPHRAIM BONUS.
1647 (B. 278).

Coster, et les allusions à la vie familière et aux événements contemporains se font jour à travers ses compositions académiques. C'est ainsi que dans sa *Polyxène*, représentée en 1630, il cherche à flétrir le fanatisme religieux, mêlant parfois des éclairs de génie aux grossièretés et aux fautes de goût qui lui sont habituelles. A son tour, Brederoo, son

contemporain et son ami, s'avance plus loin dans ces voies : il essaye de transporter sur les planches la vie même de tous les jours et trouve ses modèles parmi les rues et les marchés d'Amsterdam, sans rien retrancher aux hardiesses de leur langage; mais il meurt prématurément avant d'avoir pu donner sa mesure.

Pieter Cornelisz Hooft, au contraire, appartient par son éducation comme par sa naissance à l'aristocratie et il reste le plus fidèle représentant des doctrines classiques. Dans ses fades pastorales, pastiches de l'*Aminta* du Tasse et du *Pastor fido* de Guarini, la langue est encore gauche, molle et sans relief, pleine de *concetti* et d'affectation. Elle gagne en grâce et en naturel dans les tragédies qui suivent, mais dont l'invention, en somme, est assez pauvre. La vulgarité y coudoie à chaque instant le pathétique et sans respect pour l'action, les hors-d'œuvre y tiennent une place démesurée. Tolérant, élevé au-dessus des disputes religieuses ou politiques, Hooft compte des amis dans tous les partis. La passion de l'antiquité est demeurée très vive parmi les intimes qui fréquentent le château de Muiden, où il s'est établi, à portée d'Amsterdam, depuis qu'il a été nommé en 1609 bailli de cette contrée. L'usage de correspondre et de composer des vers en latin a persisté dans ce cercle de familiers, où brillent au premier rang les filles de Rœmer Vischer, et qui sous le nom de *Muider Kring* a mérité une place dans l'histoire littéraire de cette époque. Les lettres qu'échangent entre eux ces beaux esprits nous les montrent visant aux grâces cicéroniennes du style et s'appliquant à exprimer par des tours de phrase laborieux des idées ou des façons de vivre tout à fait modernes. Ces raffinements, qui rappellent le jargon de nos précieuses, jurent avec le tempérament vigoureux de la nation. Même chez les plus déliés, à ces élégances factices s'allient bien des traits d'un goût douteux et des réminiscences un peu forcées qui sentent le pédantisme. Malgré tout, par sa haute position, autant que par son talent et la noblesse de son caractère, Hooft devait exercer une influence considérable sur la littérature hollandaise.

Vondel, le poète-chaussetier de la Warmoësstraat, l'emporte cependant et de beaucoup sur Hooft, par l'originalité et la puissance de ses conceptions. Mais si apprécié qu'il ait été par ses contemporains, pas plus que Rembrandt et Spinosa, il ne devait connaître le repos ni la

fortune, et après bien des épreuves il était comme eux destiné à finir dans la misère. Plus encore que l'écrivain, l'homme apparaît dans les œuvres dramatiques de Vondel; qu'elles soient empruntées à la Bible ou à l'histoire de la Hollande, ces œuvres sont bien l'expression de ses convictions. Sans s'inquiéter des inimitiés qu'elles soulèvent, il veut, avec une entière indépendance, servir ce qu'il croit la vérité et la justice. Aussi est-il poursuivi par les rancunes des fanatiques de tous les partis. Dans son *Palamedes ou le Meurtre de l'Innocent*, joué à la fin de 1625, il flétrit avec une courageuse indignation les persécutions qu'engendrent les haines religieuses. Sous les noms des personnages qui y figurent, ce sont en réalité ses contemporains, le prince Maurice, ses ministres et les meurtriers de Barneveld qu'il met en scène; les allusions sont si nombreuses et si transparentes (1), que Vondel, mis en demeure d'aller se justifier à la Haye, est obligé de se réfugier déguisé chez des parents et des amis et ne doit qu'à l'intervention du Magistrat de voir sa condamnation limitée à 300 florins d'amende. Cependant quand il s'agit, quelques années après, d'inaugurer le nouveau théâtre d'Amsterdam, sa popularité le désignera pour cet honneur, et son *Gysbrecht van Amstel* est choisi pour la première représentation (3 janvier 1638). Plus que Hooft, Vondel possédait le sens lyrique, la vie, la couleur, un patriotisme chaleureux, des convictions religieuses vives et profondes. Son libre esprit s'exhalait avec une verve inépuisable dans des satires dont les traits caustiques frappaient fort et juste; mais il devait, dans sa vieillesse, expier cruellement son humeur indépendante.

Quoique fort inférieur à Vondel, un de ses contemporains était appelé à une fortune bien différente. Avec le réalisme minutieux de ses observations, qui portent surtout sur la vie familière, Jacob Cats avait à la fois les qualités et les défauts faits pour plaire aux masses, et vers 1630 il était à l'apogée de sa réputation. Dans chaque famille, à côté de la Bible, on pouvait voir les œuvres du « *Père Cats* ». Son *Poème du mariage* (*Formulier van den houwelycken Staet*), publié en 1625, allait être suivi en 1632 du *Miroir des temps anciens et modernes* (*Spiegel van der ouden en nieuwen tyd*), dans lequel il cherche à démontrer que la réunion des proverbes populaires constitue le vrai répertoire de la phi-

(1) Le nombre et la précision de ces allusions ont été relevés tout récemment dans une intéressante étude de M. J.-H.-W. Unger; *Oud-Holland*, 1888, p. 51.

losophie pratique. Ce sont des leçons de prudence, d'ordre et d'économie qui procèdent d'une morale un peu terre à terre. Dans son *Anneau nuptial* (*Trouwring*), qu'il publiera bientôt après (1637), il conte avec une simplicité un peu cynique des anecdotes conjugales d'une convenance plus que douteuse et il est curieux de voir cet homme, qui occupe déjà une des charges les plus importantes de l'État, se complaire en des inventions dignes de Jan Steen. C'est pour le peuple, au surplus, que Cats a écrit et il ne peut guère être compris que dans son pays. Mais la popularité de ses œuvres, à laquelle contribuèrent sans doute les illustrations d'Adriaen van de Venne, y fut telle, que dans une seule année un éditeur d'Amsterdam en vendit 55 000 exemplaires. Cependant, en Hollande même, dans ces derniers temps, une réaction s'est élevée contre un genre de poésie qui manque par trop d'élévation, et ce n'est pas sans raison qu'on lui conteste aujourd'hui la place qui pendant longtemps lui avait été accordée dans le triumvirat littéraire, à côté de Hooft et de Vondel.

MENASSEH BEN ISRAEL.
1636 (B. 269).

Les gros succès, on le voit, étaient réservés surtout aux écrivains qui, associés de plus près au courant de la vie familière, en présentaient dans leurs œuvres les images les plus fidèles. Même chez la meilleure société, une certaine rudesse se mêlait parfois aux habitudes d'une vie ordinairement morale et réglée. Si de pareilles anomalies étaient fréquentes alors chez toutes les nations d'Europe, elles étaient plus excusables encore en Hollande, au lendemain des agitations qui avaient si profondément remué ce pays. Ce n'est ni dans les camps, ni sur mer, ni

même dans les pamphlets de ses théologiens ou de ses politiques, que cette race vigoureuse et jusque-là un peu inculte aurait pu apprendre la retenue et les belles manières. Aussi les divertissements publics ou privés n'allaient pas chez elle sans quelque grossièreté. Bien que

LE CHRIST ET LA FILLE DE JAÏRE.
(Dessin à la plume, collection de M. Seymour-Haden.)

les allures de ce peuple fussent le plus souvent lentes et calmes, et qu'au milieu même de son activité il ne semblait pas qu'il se pressât, on aurait dit qu'à certains moments il sortait de lui-même pour se livrer à de véritables débauches de mouvement et d'agitation. Qui n'a pas assisté aux fêtes, assez récemment abolies, de la kermesse d'Amsterdam, ne pourrait comprendre quelle frénésie s'emparait alors de ces gens posés, leurs cris sauvages, leurs folles sarabandes par lesquelles

des spectateurs inoffensifs étaient entraînés, malgré eux, quand ils se trouvaient sur le passage de ces troupes débridées. Le personnel qui fréquentait les théâtres n'était guère plus réservé. Sa composition et sa tenue, surtout quand on y jouait des farces de Brederoo, étaient de nature à en éloigner la bonne compagnie. Le parterre y offrait le fouillis le plus étrange d'enfants, d'adultes, d'hommes et de femmes de tout acabit. On s'y donnait des rendez-vous, on y buvait, on y fumait, on y criait à qui mieux mieux et les spectateurs échangeaient entre eux les projectiles les plus variés. Dans les réunions de famille, des gens habituellement sobres et tempérants devenaient à l'occasion des buveurs et des mangeurs d'une capacité pantagruélique. Aux jours de noces, ce qu'on vide de bouteilles et ce que l'on consomme de viande est effrayant. Hooft trouve ces excès dignes des animaux les plus immondes et il compare à ce propos Amsterdam « à l'île de Circé où les hommes sont changés en pourceaux ». Dans les premiers temps, les repas donnés à propos de la fête annuelle des corporations militaires ou artistiques étaient d'une frugalité extrême : quelques harengs, quelques pots de bière circulant de main en main en faisaient tous les frais. Par la suite, ces humbles galas étaient devenus de véritables ripailles qui se prolongeaient outre mesure. Les grandes toiles de van der Helst nous édifient sur les dimensions des cornes à boire que vident les membres de la garde civique, et sur la contenance des tonneaux qui sont défoncés pour eux. Aussi, après de telles rasades, les yeux de ces braves gens sont-ils singulièrement allumés, leurs carnations luisantes et rubicondes. C'est vers la fin d'une fête pareille, alors que les têtes s'étaient échauffées, que le vieux Vondel, craignant le tumulte et les bagarres inévitables, pouvait dire à l'oreille de Flinck, son voisin : « Govert, moi je n'aime pas les rixes, les disputes, les libations; veux-tu rester ? Moi je m'éclipse (1). »

Mais ce n'étaient là, encore une fois, que des écarts passagers, et les peintres, avec leur indiscutable sincérité, nous ont laissé des témoignages moins compromettants sur la vie de leurs contemporains. Sans doute, eux aussi, et en particulier ceux qu'on a nommés les peintres de société, nous montrent les passe-temps plus ou moins distingués, plus

(1) Vosmaer, *Rembrandt*, p. 329.

ou moins décents de leurs compatriotes, depuis les rustiques ébats et les saouleries des paysans, jusqu'aux débauches élégantes des fils de famille. A la suite d'Es. van de Velde, de Dirck Hals, de Pieter Potter, d'Antoni Palamedes et de Pieter Codde nous risquons également de pénétrer dans des intérieurs plus ou moins suspects. Si curieux que soient leurs tableaux et ceux de leurs successeurs, ils ne tiennent pourtant qu'une place assez restreinte en regard de l'énorme quantité d'informations plus favorables et tout aussi sûres que nous devons à leurs confrères.

C'est par ses peintres, en tout cas, plus que par ses littérateurs, que la Hollande est devenue célèbre dans l'histoire, et entre tous les noms que nous offrent ses annales, il n'en est pas d'aussi glorieux que celui de Rembrandt. Quant aux autres arts, à vrai dire, ils comptent à peine chez elle. Tout au plus faudrait-il citer à Amsterdam : parmi les musiciens, les trois générations des Sweelinck; parmi les sculpteurs, Jansz Vinckenbrinck qui, à part la chaire à prêcher de la Nieuwekerk (1648), n'a guère fait que de petits ouvrages, et Hendrick de Keyser, l'auteur du tombeau de Guillaume le Taciturne à Delft (1621) et de l'*Erasme* de Rotterdam (1622), mais plus connu, en somme, comme architecte que comme sculpteur, bien que les églises et les autres édifices construits par lui n'aient pas grand caractère. Seule la peinture, à ce moment, arrivait à sa pleine efflorescence, et jamais, en aucun lieu du monde, on n'a vu, dans un intervalle aussi restreint de temps et d'espace, une si riche éclosion de talents. Bien que la composition de sa Gilde de Saint-Luc demeurât assez bigarrée et qu'elle n'ait eu ni l'importance, ni la cohésion de celles d'Utrecht, de la Haye, de Delft ou de Harlem, Amsterdam cependant, ainsi qu'elle l'avait fait pour son commerce, devait recueillir le bénéfice d'efforts antérieurs tentés sur d'autres points. Avec le temps, l'*Athènes du Nord*, ainsi que l'appelaient ses lettrés, attirait successivement à elle la plupart des maîtres éminents qui s'étaient formés dans d'autres centres. Il n'en est guère, en effet, qui n'y aient séjourné plus ou moins longtemps et qui n'y aient cherché la consécration de leur renommée. C'est là que la population était maintenant la plus nombreuse et la plus riche; c'est là aussi qu'en travaillant pour les diverses corporations ou pour les amateurs, on pouvait espérer un placement plus facile et plus avantageux de ses productions. Aujour-

d'hui encore, malgré tant d'œuvres importantes qui lui ont été enlevées pour être dispersées dans toute l'Europe, à Amsterdam, mieux qu'ailleurs, on comprend que la peinture a été l'art national de la Hollande, celui qui a le mieux traduit ses aspirations et sa vie sous tous ses aspects. Par le nombre, comme par le mérite de leurs ouvrages, les portraitistes tiennent la tête de l'école. Toutes les classes, toutes les professions figurent dans cette vaste iconographie qu'ils nous ont transmise, en notant avec un soin scrupuleux tout ce qui pouvait caractériser les goûts et les occupations de leurs modèles. Le plus souvent ces portraits ne sont pas isolés; ceux des femmes font pendant à ceux de leurs maris; ou bien les deux époux sont réunis sur la même toile, comme pour attester la bonne harmonie du ménage. Parfois même toute la famille est groupée autour des parents, les enfants mariés avec leurs compagnes, d'autres dessinant ou faisant de la musique, les plus jeunes avec leurs jouets. A l'occasion, et afin de compléter la ressemblance, les serviteurs prennent place à côté des maîtres, dans le salon qu'ils occupent ou en vue du domaine qui leur appartient. Avec plus ou moins de goût dans l'ordonnance, l'image du moins est toujours d'une conscience et d'une véracité absolues.

ÉTUDE DE VIEILLARD.
(Collection du roi de Saxe.)

A côté de ces portraits destinés à parer le foyer domestique, les toiles importantes exécutées pour les salles de réunion des nombreuses corporations d'Amsterdam forment en quelque sorte une suite ininterrompue

de documents officiels où l'on retrouve le passé de la ville, le souvenir des institutions et des hommes marquants qu'elle a produits en tout genre. Les artistes, d'ailleurs, n'avaient plus d'autres patrons que les municipalités ou les particuliers. Avec la disparition du culte et du

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.
(Dessin à la plume et au lavis ; collection de M. J.-P. Heseltine.)

clergé catholiques, toutes les commandes de tableaux religieux avaient cessé. Les princes de la maison d'Orange n'étaient pas non plus pour les arts des protecteurs bien zélés et Frédéric-Henri, qui commença à s'y intéresser, fut le premier d'entre eux qui s'occupa de bâtir, de meubler

et d'orner ses palais. Encore ses goûts le portaient-ils plutôt vers les flamands que vers ses compatriotes, et les riches bourgeois, les lettrés inclinaient aussi de ce côté. Hooft, van Baerle, Vondel lui-même ne voient rien au-dessus de van Dyck ou de Rubens, et aucun d'eux ne devait comprendre Rembrandt, qu'ils ne nomment même pas dans leurs écrits.

Avec les flamands, les amateurs qui se piquaient de distinction préféraient collectionner des tableaux italiens; c'était comme un brevet de supériorité en matière de goût qu'ils s'attribuaient ainsi à eux-mêmes. Les ouvrages des écoles italiennes étaient donc recherchés et assez abondants à Amsterdam dès le commencement du XVIIe siècle. Parmi les peintres locaux, les *italianisants* jouissaient aussi de la plus grande vogue et plaçaient le mieux leurs tableaux. Aux gens incapables d'apprécier le mérite de la peinture, ils offraient des sujets plus nobles, plus en rapport avec les traditions, et des épisodes historiques ou littéraires qui, par les commentaires auxquels ils prêtaient, leur permettaient de faire parade de leur propre instruction. De même pour les paysagistes, ceux qui allaient chercher au loin leurs inspirations étaient les plus goûtés. En regard des sites accidentés, des perspectives savantes, des ruines et des figures empruntées à la mythologie ou à la Bible, qu'ils introduisaient dans leurs ouvrages, la nature hollandaise paraissait trop simple, trop humble pour mériter d'être reproduite; pour ceux qui n'en sentaient pas les beautés, c'était bien assez de l'avoir sous les yeux. Comme toujours, du reste, les talents les plus vulgaires rencontraient des admirateurs parmi ces prétendus connaisseurs qui, en fait d'art, apprécient surtout le fini minutieux, les trompe-l'œil et tous les artifices d'une habileté banale qui leur semble le triomphe de la peinture. Quant aux maîtres sincères qui, avec un mérite supérieur, avaient des visées plus originales et plus élevées, ils éprouvaient quelque peine à se tirer d'affaire.

On s'étonne parfois de voir, dans les tableaux de genre de cette époque, le nombre de peintures qui garnissent les intérieurs les plus modestes, et les publications récentes d'inventaires de ce temps nous prouvent qu'il n'était pas rare de rencontrer de véritables collections dans les maisons de simples bourgeois. Il semblerait qu'à ce compte tous les artistes pussent trouver à vendre avantageusement leurs ouvrages. Mais

les prix tout à fait dérisoires auxquels la plupart de ces ouvrages étaient taxés et ceux auxquels ils étaient adjugés dans les ventes publiques, accusent tristement la réalité. Pour quelques florins, à Amsterdam comme à Leyde, on pouvait se procurer des toiles signées de peintres aujourd'hui célèbres et dont un seul tableau se vend parfois de nos jours plus cher que le total des gains qu'ils ont pu faire dans toute leur carrière. Aussi, besogneux et délaissés de leurs contemporains, la plupart vivent et meurent misérables. Les plus avisés cherchent à s'assurer un gagne-pain en exerçant, à côté de leur art, quelque profession qu'ils jugent plus rémunératrice. Van Goyen spéculait sur les tableaux anciens, sur les tulipes, sur les maisons; Steen, son gendre, allait exploiter deux brasseries qu'il avait prises en location; Hobbema obtint un emploi de jaugeur-juré pour les liquides débarqués à Amsterdam; Jan van der Cappelle, le célèbre peintre de marines, devra sa richesse à une teinturerie que lui a léguée son père; Pieter de Hooch sera contraint d'accepter une place d'intendant chez un maître qui se réserve la propriété d'un certain nombre de ses tableaux; enfin beaucoup d'entre eux finiront à l'hôpital ou figureront sur la liste des insolvables.

C'est l'honneur de ces peintres d'avoir cherché des satisfactions plus hautes que les approbations de la foule. N'accusons pas trop, du reste, leurs contemporains de les avoir méconnus. Comment auraient-ils pu apprécier des formes d'art si nouvelles? Loin de se rattacher aux doctrines reçues, elles semblaient faites pour les dérouter; ce n'est que peu à peu, avec le temps, que l'école hollandaise a conquis la place qu'elle occupe aujourd'hui. Aucune gloire, en tout cas, ne lui aura manqué. A côté des artistes corrects, irréprochables dont l'exécution accomplie répondait à la moyenne du goût régnant, ces novateurs lui apportaient un appoint d'imprévu et d'originalité qui complète cet ensemble où tous les genres comme tous les talents sont représentés.

Tel était l'art auquel les habitants d'Amsterdam demandaient le principal ornement de leurs demeures. Ces demeures elles-mêmes étaient bien changées. Aux anciennes salles, dont les tableaux de van Bassen et les gravures de Vredeman de Vries nous offrent l'exemple, avaient succédé des intérieurs moins vastes, plus confortables, mieux appropriés aux goûts et aux habitudes. Si dans la construction des édifices publics,

l'influence des doctrines italiennes tendait à prévaloir, l'architecture des maisons particulières présentait, même au dehors, un aspect plus varié, et chacune avait sa physionomie propre. Sur les façades historiées que dominent des pignons taillés en gradins ou arrondis en volutes s'étalent des ornements, des cariatides, des guirlandes, des attributs de

JOSEPH CONSOLANT LES PRISONNIERS.
(British Museum.)

toute sorte et des devises rappelant la profession du possesseur, ses opinions politiques, ses croyances morales et religieuses. Entrez dans ces logis, généralement de petites dimensions, même dans les quartiers les plus aristocratiques, vous serez frappé de leur excellente tenue, du confortable qui y règne, de la propreté de tous et du luxe sans ostentation des plus riches. Partout on sent la présence de la femme hollandaise, de ces maîtresses de maison accomplies dont, par de si nom-

breuses images, nous avons aussi appris à connaître les visages ingénus, les teints vermeils, le franc regard, le maintien honnête et réservé. Quelques-unes sont charmantes de grâce et de distinction ; mais d'ordinaire la force et la santé priment chez elles la beauté. A les voir ainsi emprisonnées dans leur costume sévère, les cheveux nettement tirés

VIEILLARD EN PRIÈRE (sujet inconnu).
(Dessin à la plume, collection de M. L. Bonnat.)

sous leurs coiffes, le cou dissimulé par leurs collerettes raides et régulièrement tuyautées, on devine la correction, l'uniformité de leur existence vouée aux soins du ménage et à l'éducation des enfants. Avec l'âge, les habitudes d'une vie raisonnable et droite mettent leur empreinte sur ces physionomies paisibles et sereines et communiquent à tout leur être je ne sais quel air de dignité qui commande le respect. Plus tard, avec la richesse croissante, les mœurs pourront changer;

mais pendant longtemps chez certaines familles, même chez les plus élevées, on retrouvera quelque chose de cette simplicité primitive, de cette fidélité à tous les devoirs, de cette vigilance à surveiller de près le train de leur maison et à présider aux soins les plus humbles, sans croire déroger à leur rang.

Grâce à ces bonnes ménagères, chaque chose est en ordre, à sa place habituelle. Partout, autour d'elles, les cuivres sont brillants, le marbre des dallages reluit, et des coffres ou des armoires, incessamment cirés et frottés, s'exhale une bonne odeur de linge, de ce linge solide et fin qu'on fabrique dans le pays, qui est leur vrai luxe à elles, et dont la réputation s'étend dans l'Europe entière. Le long des parois s'alignent des chaises correctement espacées, et sur les dressoirs s'étalent des aiguières ou des vases d'argent, aux formes un peu massives, mais finement ciselés par quelque habile orfèvre, tel que Jan Lutma ou Adam van Vianen. Aux murailles, au-dessus des boiseries, des cuirs gaufrés ou des carreaux de faïence, sont accrochés les tableaux; ce sont d'ordinaire des peintures de dimension moyenne, lumineuses et claires, pour être bien vues sous cette lumière avare, encore tamisée par les arbres du quai voisin. Leur exécution est généralement très soignée et leur fini si précieux que le possesseur y découvre toujours quelque détail nouveau, qui n'avait pas encore frappé ses regards. Ceux qui, malgré la modicité du prix des tableaux, n'ont pu s'en payer le luxe, ont du moins quelques gravures, et les éditeurs d'estampes de la Kalverstraat, les Danckerts, Visscher, Clément de Jonghe, Pieter Nolpe, et bien d'autres encore, offrent à leur choix les innombrables planches qui d'Amsterdam se répandent dans le monde entier. Plus souvent encore des cartes géographiques sont déployées sur les parois. En somme, dans ces intérieurs, peu d'inutilités et encore moins d'encombrement; à peine çà et là quelques objets curieux rapportés des Indes; des laques, des ivoires finement travaillés, des tapis d'Orient, des porcelaines de la Chine ou du Japon qu'on commence à collectionner et à côté desquelles les premières faïences fabriquées à Delft ne font pas trop mauvaise figure. Dans le jardinet attenant à l'habitation, des allées étroites, garnies de fin gravier, circulent entre des compartiments bordés de buis, égayés par des arbustes aux feuilles lustrées et des fleurs : des tulipes, des narcisses, des anémones, toutes ces plantes bulbeuses auxquelles convient

si bien le sol de la Hollande et dont elle faisait dès lors un important commerce.

Ces maisons, dont van der Heyden devait si fidèlement reproduire l'aspect, sont à tout moment lavées, peintes et repeintes chaque année, avec cette propreté minutieuse, proverbiale, dont le souci semble exagéré, mais qui, en réalité, est commandée par l'expérience et les conditions mêmes de la vie en ce pays. Tout, on le voit, indique l'ordre, le soin, la prévoyance; tout porte la marque de cet esprit net, sensé, pratique dont nous pourrions encore relever ici bien des témoignages. Ces façades alignées, ces rangées d'arbres plantés régulièrement le long des quais, au bord de ces canaux sur lesquels glissent sans bruit les bateaux qui apportent devant chaque demeure les objets nécessaires à la vie, tout cela, aux yeux de l'étranger, peut sembler ennuyeux et monotone. Le Hollandais n'est pas blasé sur ce spectacle, et cette uniformité dont il s'accommode est l'image de sa vie elle-même. Ces biens dont un trop facile usage a désappris la valeur à ceux auxquels la nature les a dispensés, c'est à lui-même qu'il les doit; ils sont son ouvrage; il sait ce qu'ils lui coûtent et ce qu'il a fait pour les mériter. Ce sol sur lequel il vit, ces constructions qui l'abritent, cette mer dont il a tiré sa richesse, cette indépendance dont il jouit, tout lui rappelle une longue suite d'efforts opiniâtres ou de luttes héroïques, et tout cela, il faut encore à chaque instant le défendre, le conserver, ainsi qu'il se le propose dans sa modeste devise : « Je maintiendrai ». En cherchant à se suffire et en ne comptant que sur lui-même, il a donné au monde de grands exemples. C'est pour lui et pour lui seul qu'avaient travaillé des artistes qui font aujourd'hui l'admiration de tous et dont on se dispute les œuvres à prix d'or. Comme Fromentin l'a si bien dit (1), après la révolution qui venait de s'accomplir, ce « peuple de bourgeois, pratique, aussi peu rêveur, fort occupé, aucunement mystique, d'esprit antilatin, avec des traditions rompues, un culte sans images, des habitudes parcimonieuses », cherchant « un art qui lui plût et dont il saisît la convenance », un pareil peuple n'avait plus qu'« à se proposer une chose très simple et très hardie, la seule au reste qui depuis cinquante ans lui eût constamment réussi : exiger qu'on fît son *portrait* »

(1) *Les maîtres d'autrefois*, p. 172.

Rembrandt seul, tout en s'y conformant, devait dépasser ce programme, et peut-être n'était-il pas inutile de montrer un peu ici ce qu'était la population au milieu de laquelle il allait vivre, afin de mieux comprendre à quelles influences il serait exposé et comment il s'en détacherait bientôt pour manifester de plus en plus l'originalité de son génie. Il avait maintenant à se mesurer avec des maîtres dignes de lui. Si en peu de temps nous le verrons triompher d'eux et devenir le favori de la mode, nous savons déjà qu'il n'était pas homme à accepter ses contraintes. Elle ne trouvera jamais en lui un complaisant, et, loin de se laisser griser par le succès, il réagira plutôt contre lui pour marcher plus résolument encore dans la voie où le pousse sa sincérité.

VIEILLARD A BARBE POINTUE.
1631 (B. 315).

VUE DE VILLE.
(Dessin à la plume rehaussé de lavis : Cabinet de Berlin.)

CHAPITRE VI

INSTALLATION DE REMBRANDT A AMSTERDAM. — SES PREMIERS TABLEAUX. — MODÈLES FÉMININS. — LE *Bon Samaritain*. — L'*Enlèvement de Proserpine*. — ÉTUDES DE VIEILLARDS. — LE PORTRAIT DANS L'ÉCOLE HOLLANDAISE. — THOMAS DE KEYSER. — PORTRAITS PEINTS PAR REMBRANDT EN 1632.

PETITE FIGURE POLONAISE.
1631 (B. 142).

A son arrivée à Amsterdam, Rembrandt logea d'abord chez son ami Hendrick van Uylenborch, chez lequel il avait déjà demeuré lors de ses précédents séjours. Mais il est probable qu'il ne profita pas longtemps de son hospitalité, car avec son humeur indépendante et son besoin impérieux de travail, il avait hâte de se sentir chez lui afin de se livrer à son aise à ses études. L'installation qu'il trouva était située sur le Bloemgracht, un canal à l'ouest de la ville, dans un entrepôt sans doute assez spacieux pour y aménager un atelier où il pourrait disposer comme il voudrait ses modèles, avec de bonnes conditions d'éclairage.

Dans sa nouvelle résidence, Rembrandt rencontrait des facilités de travail que Leyde ne lui aurait point offertes. A côté des modèles masculins qu'il pouvait se procurer, il trouvait également à faire poser des femmes. Il en est au moins une dont plusieurs eaux-fortes de cette époque nous montrent les traits et les formes, hélas! trop facilement reconnaissables. Nous ne ferons aucune difficulté d'avouer que la prétendue *Diane au bain* (B. 201) ne répond guère aux idées de grâce et de beauté classiques qu'évoque un pareil titre. La mythologie a rarement eu à se louer des interprétations que Rembrandt nous a laissées de ses fables. Il est difficile, en tout cas, d'imaginer une créature plus vulgaire que cette maritorne au visage hommasse, à la gorge pendante, au ventre flasque et ballonné et dont les jambes portent la trace honteuse des jarretières qu'elle vient de quitter. Sans nous dissimuler tout ce que ces détails ont de répugnant, surtout dans un sujet de ce genre, nous devons cependant constater la fermeté, la franchise, l'habile sobriété du travail, l'entente remarquable de l'effet et la légèreté spirituelle avec laquelle est traitée la végétation dans cette planche qui, si elle ne porte pas de date, est du moins signée du monogramme habituel de Rembrandt à cette époque. Nous y retrouvons d'ailleurs ce manteau orné de broderies d'or et de pierres précieuses qui faisait dès lors partie de la garde-robe artistique de Rembrandt et qu'il a placé dans maint ouvrage de ce temps. La *Femme nue assise sur une butte* (B. 198) et la *Danaé* (B. 204) nous présentent, avec des aggravations plus fâcheuses encore, le même type que la *Diane* et la laideur cynique et repoussante que la *Femme de Putiphar* (1634, B. 39) se tordant sur sa couche étale dans une autre eau-forte, inspirée peut-être par le même modèle, ne rend que trop compréhensible la fuite de Joseph à la vue des nudités effroyables que cette créature éhontée vient de lui dévoiler, dans l'inconcevable espoir de le séduire. L'étude des formes féminines poursuivie avec ces viragos déshabillées ne devait pas, on le voit, porter bonheur à l'artiste, et heureusement pour lui il ne renouvela pas, de quelque temps du moins, ses tentatives à cet égard. Celles qu'il fit alors restent pour nous comme des témoignages trop significatifs des scrupules qu'il éprouvait en face de la nature et de la conscience qu'il mettait à en copier les réalités les plus horribles, avec une absence complète de goût que nous aurons plus d'une fois encore à relever dans son œuvre.

L'épisode du Bon Samaritain est un de ceux qui ont le plus vivement sollicité Rembrandt et bien souvent il y est revenu. Presque à la même époque il le traitait à la fois dans une eau-forte (B. 90) et dans un tableau, mais qui sont loin d'avoir la même originalité. La composition, pareille dans les deux, rappelle d'assez près une gravure antérieure de Jan van de Velde dont Rembrandt n'a modifié que quelques-uns des détails. Dans l'œuvre de son prédécesseur, le Samaritain placé devant le cheval remet à l'hôte quelques pièces d'argent. Ce dernier tient un flambeau, et la scène qui se passe de nuit est encore éclairée par la torche allumée que porte un enfant placé en haut de l'escalier, tandis que le fond du paysage est enveloppé dans une obscurité complète. Rembrandt, au contraire — et il y a lieu de s'en étonner, étant données les préoccupations de clair-obscur qui le hantaient alors, — a disposé ses personnages sous un ciel lumineux, avec la pleine clarté du jour, renonçant ainsi aux ressources pittoresques que lui fournissait le sujet lui-même. Ce ciel, dans le tableau, est d'ailleurs d'une tonalité neutre pleine de profondeur, mais la composition elle-même, il faut bien l'avouer, manque de caractère. A part la figure du blessé dont l'expression de souffrance et de désespoir est vraiment saisissante, les autres personnages sont d'une tournure assez commune, étagés les uns au-dessus des autres suivant la disposition malencontreuse que nous avons déjà signalée dans le *Baptême de l'Eunuque*. Nous sommes donc loin de partager et même de comprendre l'admiration sans réserve qu'éprouvait pour cette composition Gœthe, qui ne la connaissait, du reste, que par la gravure. Il trouve cette gravure « une des plus belles du monde; faite avec le plus grand soin, tout en dénotant une grande facilité d'exécution ». Les commentaires qui accompagnent son appréciation témoignent des habitudes romanesques de la critique d'art à cette époque et de ce besoin de subtilités qui la portait à prêter aux ouvrages soumis à ses jugements des intentions fort éloignées de la pensée de leurs auteurs; intentions qui non seulement n'ajouteraient rien au mérite de ces ouvrages, mais qui les auraient plutôt rendus suspects et ridicules. Cette fois les suppositions de Gœthe dépassent vraiment toute vraisemblance. Après avoir admiré, avec le graveur Longhi, la justesse du mouvement du vieillard placé sur le seuil de la porte, l'illustre écrivain ajoute que le blessé, au lieu de s'abandonner au serviteur qui cherche

à le soulever pour le transporter dans l'auberge, se raidit, au contraire, et par l'expression de son visage, autant que par le geste de ses mains, cherche à apitoyer un jeune homme qui, d'un air indifférent, regarde par la fenêtre de l'hôtellerie. Le moribond aurait reconnu en lui le chef des brigands qui l'ont assailli et mis en cet état; son angoisse n'est que trop naturelle, en se voyant amené dans le repaire même de ses meurtriers! (1)

Sauf le tonneau qui occupe le coin de droite de l'eau-forte et le chien qui y est posté au premier plan, dans une attitude un peu trop... familière, le tableau du *Bon Samaritain*, qui fait partie de la collection de sir Richard Wallace, reproduit exactement, mais en sens inverse, la disposition et les détails même de l'estampe (2), dont le cinquième état seul porte inscrits au bas de la marge les mots : *Rembrandt inventor et fecit 1633*. Le fait seul que celle-ci est gravée en contre-partie prouverait déjà par lui-même qu'elle a été exécutée après la peinture. Il est vrai que l'attribution de cette estampe à Rembrandt a été sérieusement contestée en ces derniers temps et que par suite de différences assez notables avec sa manière, notamment dans les arbres, dans l'architecture et même dans plusieurs des personnages, les noms de Rodermont et de F. Bol ont été mis en avant à ce propos. Sans exclure d'une façon absolue la participation du maître à cet ouvrage, peut-être conviendrait-il

DIANE AU BAIN.
Vers 1631 (B. 201).

(1) Gœthe : *Schrifften und Aufsætze zur Kunst : Rembrandt der Denker.*

(2) On a prétendu que le chien avait été effacé sur la demande d'un des possesseurs du tableau; cette suppression, dont on ne découvre aucune trace, serait dans ce cas assez ancienne, car il ne figure pas dans la gravure du *Recueil* de la galerie de Choiseul, où se trouvait à la fin du siècle dernier le *Bon Samaritain*.

d'admettre qu'il n'est pas entièrement de sa main et qu'il y faut reconnaître la collaboration de quelqu'un de ses disciples. Mais nous ferons du moins nos réserves au sujet des noms proposés à cet égard, et sur

LE BON SAMARITAIN.
1633 (B. 90).

lesquels nous nous expliquerons quand nous en viendrons à parler des élèves de Rembrandt. Le caractère de l'exécution de la peinture s'accorde aussi à démontrer son antériorité et, comme M. A. Bredius (1),

(1) *Nederlandsche Spectator*, 1889, n° 19 : *de « Old Masters » in de Royal Academy*, 1889.

nous pensons qu'à raison des analogies de la facture avec celle de la *Présentation au temple*, il convient d'en reculer la date jusque vers 1631.

Remarquons cependant qu'avec Rembrandt ces problèmes de fixation d'une date précise sont parfois assez délicats. Si dans l'ensemble de son œuvre et le développement de son talent nous le verrons, avec les années, gagner toujours plus d'ampleur et de liberté, il nous arrivera de rencontrer des productions dont les dates positives sont faites pour étonner, quand on les compare avec d'autres ouvrages également signés et datés de la même année. Bien des raisons pourraient être données de ces anomalies. D'abord plusieurs des toiles du maître sont demeurées longtemps dans son atelier, soit qu'il ne les considérât pas comme finies, soit qu'il ne trouvât que tardivement à s'en dessaisir et qu'il les signât alors, après l'intervalle plus ou moins long qui s'était écoulé jusque-là. D'autres ont été certainement reprises, en tout ou en partie, à des époques différentes et portent la trace manifeste de ces remaniements successifs. Pour d'autres, bien qu'elles aient été peintes à une époque déterminée, elles ont été inégalement poussées, avec un travail très fini, par places, et beaucoup plus sommaire dans d'autres parties. Enfin Rembrandt, après une peinture rapidement enlevée et traitée largement en esquisse, comme si à certains jours il éprouvait le besoin de changer d'allures, est revenu de lui-même à cette facture plus posée, plus suivie dont par moments il voulait s'imposer la salutaire contrainte. Ces changements, ces retours en arrière s'expliquent mieux encore à l'époque où nous sommes. Nouveau venu dans Amsterdam et désireux de s'y faire sa place, il n'avait pas à se forcer pour se conformer au goût régnant. Son propre penchant, très nettement accusé à ses débuts, le portait à étudier la nature avec des scrupules extrêmes, et la conscience avec laquelle il consultait la réalité devait, plus d'une fois encore, le ramener à ce fini minutieux qui était si bien fait pour lui assurer la faveur du public.

Aussi plusieurs autres compositions de cette époque ont-elles ce même caractère de fini, et, quoique postérieures à la *Sainte Famille* de la Pinacothèque, elles se rattachent plus directement aux œuvres qui l'ont précédée et offrent avec elles des analogies plus marquées. De ce nombre sont deux petits tableaux du Musée de Berlin (nos 828*c* et 823). Ainsi que le fait observer le catalogue, le sujet du premier

est assez obscur. Est-ce une Judith? est-ce une Minerve? Il est permis d'hésiter et c'est assez dire que le caractère du personnage n'est pas très nettement spécifié dans cette peinture qui pendant longtemps était restée enfouie dans les magasins sous le nom de Ferdinand Bol. C'est M. Bode qui l'en a tirée en lui restituant avec raison l'ancienne attribution à Rembrandt que portaient autrefois les inventaires et qui est d'ailleurs pleinement justifiée par l'exécution, aussi bien que par les restes à demi effacés du monogramme primitif. Le costume bizarre que porte cette jeune femme appartient à cet Orient de fantaisie que le maître aimait à se représenter. Sa robe d'un gris bleuâtre est brodée d'argent et un manteau de velours pourpre doublé de fourrures et orné d'une garniture d'or et de pierreries est jeté sur ses épaules. Une écharpe aux couleurs éclatantes entoure sa taille. Sur la table devant laquelle elle est assise, sont posés des livres, une armure, un luth; un trophée d'armes avec un casque, une épée et un bouclier, dont la tête de Méduse remplit la partie centrale, pendent accrochés à la muraille. Pâle et frêle d'apparence, une branche de menu feuillage passée dans sa chevelure blonde, la jeune femme regarde le spectateur d'un air résolu. Ni son costume, on le voit, ni les accessoires qui l'environnent ne sauraient nous renseigner sur son compte d'une façon bien précise. Quant à la peinture elle-même, elle témoigne de l'habileté de l'artiste et c'est avec une application évidente qu'il s'est efforcé, en variant de son mieux la manœuvre de son pinceau, de rendre les divers objets réunis sur ce petit tableau. Souple et moelleuse dans le velours et la soie des étoffes, la touche est ferme, incisive, arrêtée, pour exprimer la dureté, le poli, l'éclat métallique des armes et des bijoux. Elle rappelle la netteté, la franchise que nous avions constatées dans la *Présentation au temple* de La Haye; mais avec une harmonie moins chaude, moins ambrée, tirant ici plutôt sur le gris, et des tons un peu verdâtres dans les ombres des carnations.

En regard des obscurités de ce tableau, le sujet de l'*Enlèvement de Proserpine* est clairement spécifié, et bien que la manière dont Rembrandt l'a traité ne rappelle en rien les traditions académiques, il serait difficile de s'y tromper. L'œuvre a été probablement exécutée en même temps qu'une autre peinture à laquelle elle servait peut-être de pendant et dont nous n'avons pu retrouver la trace : un *Enlèvement d'Europe*, signé et

daté de 1632 et qui a figuré à la vente de M. de Morny en 1865. La composition comme le parti-pris de la *Proserpine* sont, en tout cas, d'une originalité très personnelle. Au milieu de ses suivantes vêtues de riches costumes d'un gris bleuâtre ou violacé, la jeune fille couverte d'une robe blanche lamée d'or vient d'être saisie par le Dieu des enfers au moment où elle cueillait des fleurs dans la prairie voisine. A demi renversée, elle se débat énergiquement et déchire avec fureur de ses ongles la figure de son ravisseur. Mais Pluton, tout en se détournant pour éviter ses coups, la serre à pleins bras contre sa poitrine. Ivre de joie, hors de lui, il presse dans leur course ses chevaux qui, les yeux enflammés, les naseaux fumants, s'élancent impétueux dans le vide. C'est en vain que les compagnes de Proserpine essaient de la retenir, et se cramponnent éperdues à ses vêtements ; déjà les coursiers font jaillir sous leurs pieds l'eau noirâtre du Styx dans lequel ils vont se précipiter. Rembrandt a su tirer le plus heureux parti des éléments pittoresques qu'un pareil épisode offrait à son imagination, opposant avec un merveilleux à propos l'aspect riant d'un ciel d'azur et d'une campagne parée de la plus riche végétation aux ténèbres et à la sombre désolation des enfers. La pâleur et le visage gracieux de la victime ne contrastent pas moins avec le teint bronzé et le type étrange de son futur époux. On sent là deux mondes en présence, et, jusque dans les plus minutieux détails, l'artiste achève de les caractériser par des traits heureusement choisis. Ce sont des plantes délicates, des tulipes, des œillets, des bleuets épanouis en plein soleil, des pariétaires qui tapissent le haut des rochers ; c'est le char du Dieu avec ses roues pleines et ce lion d'or, à la gueule ouverte et aux crocs menaçants, sculpté sur le devant ; ce sont ces noirs chevaux aux formes fantastiques, à l'allure furieuse, retenus au char par de fortes chaînes d'acier, et, mieux encore que tous ces détails, c'est la fougue et la passion sauvage que respire la scène entière. La mythologie, qui si rarement a porté bonheur à Rembrandt, l'a cette fois bien inspiré. En dehors des lieux communs et des conventions décoratives, il s'est représenté comme une réalité cet épisode rebattu, et son génie inventif l'a transfiguré, en y mêlant je ne sais quel souffle de vie et de lyrisme qui nous transporte avec lui dans le domaine supérieur de la poésie.

L'exécution de l'*Enlèvement de Proserpine* est, comme celle du tableau précédent, d'un fini extrême, et la tonalité très fraîche et même

un peu froide de ces deux ouvrages caractérise bien cette époque. Nous retrouvons d'ailleurs dans tous deux un type féminin — le visage ovale, la bouche petite, les yeux ronds, les cheveux blonds et le teint pâle — que plusieurs fois déjà nous avions rencontré dans des productions antérieures. M. Bode croit qu'il convient d'y voir Lysbeth, la jeune sœur de Rembrandt, et que la fréquence de ce type, à ce moment, permet de supposer qu'elle avait quitté Leyde avec le peintre pour aller tenir son ménage à Amsterdam. Rien, il est vrai, dans les documents que nous possédons sur la famille, ne confirme ce séjour et il semblerait même un peu étrange que Lysbeth, pour suivre son frère, eût quitté Leyde lorsque sa mère déjà âgée pouvait avoir besoin de son aide. D'autre part, dans les arrangements intervenus après la mort de cette dernière, nous pouvons voir que Lysbeth était surtout en relations avec Adriaen, son frère aîné, car il la prit alors avec lui,

ETUDE DE VIEILLARD.
1632. (Musée de Cassel.)

et moins d'une année après, dans son testament daté du 24 juillet 1641, c'est lui qu'elle nomma son héritier, à charge de servir une petite rente à ses frères. D'autres considérations, en revanche, paraissent confirmer l'hypothèse de M. Bode. Il est certain qu'étant données les habitudes de travail de Rembrandt, une personne dont il a si souvent reproduit les traits devait faire partie de son intérieur. De plus, dans quelques-uns de ses tableaux exécutés encore à Leyde, celui de *Loth et ses filles* par exemple, nous trouvons déjà le type de cette jeune fille, dont il existe également plusieurs portraits peints au commencement du séjour de l'artiste à

Amsterdam : l'un en pendant à son propre portrait, chez lord Leconfield à Petworth, l'autre dans la galerie Brera à Milan, et un troisième chez sir Francis Cook à Richmond. Nous croyons cependant que M. Bode est disposé à prolonger un peu au delà du terme réel ces portraits de la sœur de Rembrandt, en ne les distinguant pas de ceux de Saskia, sa femme, qui, nous le montrerons, apparaissent dans son œuvre un peu plus tôt qu'on ne l'avait pensé jusqu'à présent. Il est bien difficile, au surplus, d'établir une ligne de démarcation précise entre les portraits de l'une et de l'autre. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, ces peintures, faites par l'artiste d'après des personnes de sa famille ou de son entourage proche, sont plutôt des études que des portraits, et la recherche de la ressemblance y cède le plus souvent le pas à des préoccupations de clair-obscur ou d'arrangement pittoresque. Peut-être y avait-il quelque analogie entre les types des deux jeunes filles ; peut-être aussi, suivant la remarque de M. Bode (1), Rembrandt quand il s'est, un peu plus tard, servi de celui de Saskia, y a-t-il mêlé d'une manière inconsciente quelques-uns des traits de sa sœur.

Quoi qu'il en soit, à côté de ces études peintes d'après des personnes de sa famille, Rembrandt avait à cœur de profiter également des modèles que lui offrait Amsterdam, et nous voyons à ce moment quelques nouvelles figures de vieillards succéder à celles que nous avions appris à connaître à Leyde. Telles sont deux têtes datées de 1632 appartenant au Musée de Cassel. La première (n° 210 du catal.) est celle d'un vieillard chauve a la barbe grisonnante, au front haut et ridé, aux petits yeux ombragés par des sourcils proéminents. Sa physionomie est à la fois bienveillante et fine, et, bien que très libre en apparence, l'exécution dénote autant de soin que de sûreté. Tandis que la pâte assez abondante est très travaillée et maniée toujours dans le sens de la forme, les ombres, au contraire, sont simplement indiquées, d'un ton coloré, transparent, donné par un frottis léger qui couvre à peine le panneau de chêne. Certains passages, notamment ceux de la barbe aux joues, sont ménagés avec une délicatesse singulière, et la manière dont les contours sont enveloppés donne au relief autant de charme que de puissance. L'autre tête du Musée de Cassel (n° 211) porte, à côté du monogramme

(1) Dans une intéressante étude publiée par les *Graphischen Künste : Rembrandt van Ryn und seine Schule in der Liechtenstein-Gallerie*. Vienne, 1891.

connu, la mention : Van Ryn. C'est également un vieillard à barbe grise, aux cheveux rares et aux sourcils épais. Les traits sont assez gros, et quoique les rides plus nombreuses et plus profondes accusent un âge plus avancé, le teint est resté vermeil. L'œuvre d'ailleurs est brossée fiévreusement, en pleine pâte, par touches juxtaposées sans être fondues entre elles. Comme dans la plupart des études de la jeunesse de l'artiste, les cheveux et les poils de la barbe sont capricieusement tracés au moyen de la hampe du pinceau dans la masse de la couleur encore fraîche.

Le modèle était, paraît-il, sous la main de Rembrandt, car plusieurs fois il l'a reproduit à ce moment. Nous le retrouvons daté de la même année 1632 et signé, comme le précédent, R. H. van Ryn, sous la dénomination : *Saint Pierre*, au Musée de Stockholm (n° 1389 du catal.) et il est intéressant de voir le travail de l'artiste modifiant l'aspect de la réalité afin de l'accommoder au titre de son ouvrage. La physionomie est ici plus animée, plus expressive; le saint, un bâton dans sa main droite, serre contre sa poitrine la clef, symbole de la dignité qui lui a été conférée. Un manteau brun est jeté sur son vêtement sombre ; plein de foi, il semble prêt à partir pour accomplir sa mission. Le Musée de Metz possède aussi un exemplaire de la tête de ce même vieillard, avec la signature : Rembrandt, 1633, peint un an après, par conséquent, mais traité de nouveau simplement en étude, une œuvre excellente d'une facture très franche et très puissante. Vu de face, ce visage aux traits fortement accusés se détache avec un relief extraordinaire et la peinture un peu brutale est d'une conservation excellente. En laissant à la ville de Metz (1) ce précieux tableau qui, depuis longtemps, appartenait à sa famille, le Mis d'Ourches le considérait comme le portrait de son grand-oncle, Charles le Goulon, un élève de Vauban qui, originaire de Metz, avait été obligé de quitter sa ville natale en 1685, pour se réfugier en Prusse, à la suite de la révocation de l'édit de Nantes. Est-il besoin d'ajouter que ni la date, ni le costume de fantaisie ne justifient cette appellation, que contredisent d'ailleurs les autres peintures faites d'après ce même personnage, dans lequel, évidemment, il ne faut voir qu'un simple modèle dont les traits énergiques avaient tenté l'artiste. C'est

(1) Par son testament daté de 1866.

encore lui, du reste, que nous reconnaissons dans une figure de saint en grandeur naturelle, achetée récemment en Angleterre par M. Sedelmeyer (1), et dans un autre tableau du Musée d'Oldenbourg attribué à Lievens (n° 187 du catal.), où ce même modèle, vêtu d'une houppelande brune, bordée de fourrures et ouverte sur un pourpoint rouge, porte un médaillon d'or suspendu sur sa poitrine. Enfin nous devons également signaler dans ce dernier musée une tête d'étude (n° 167 du catal.) datée de 1632 dont le type cette fois se rapproche du Siméon de la *Présentation au temple*. Très franchement enlevée, cette peinture atteste la justesse d'observation et l'habileté du jeune maître. Les cheveux ébouriffés et la barbe grisonnante y sont encore exécutés avec la hampe du pinceau; mais les passages délicats de ces cheveux au front et de la barbe aux joues, les luisants des chairs indiqués par des rehauts d'une crânerie extrême, la légèreté des ombres, l'éclat et la fraîcheur du coloris, tout ici contribue à une expression très saisissante de la vie.

C'est par de telles études que Rembrandt se délassait des nombreuses commandes de portraits qui avaient nécessité sa venue à Amsterdam et auxquelles il était obligé de réserver la plus grande part de son activité. Avec la richesse et le goût des arts toujours croissant dans cette ville, l'ouvrage ne manquait pas à ceux qui avaient alors quelque talent. De tout temps, en Hollande, le portrait avait été en honneur; il y constituait en quelque sorte un genre national dans lequel les qualités de l'école trouvaient le mieux leur emploi. Dès les premières manifestations de l'art, il avait montré sa supériorité, et les donataires agenouillés sur les volets des triptyques captivent d'ordinaire notre attention aux dépens des sujets mêmes qui en ornent le centre. Le naturel et la sincérité avec lesquels leur personnalité est rendue persistent jusque chez des maniéristes tels que M. van Heemskerck et Cornelis de Harlem. On sait quelle sobriété, quelle correction, quelle grandeur austère distinguent les portraits d'Antonio Moro. C'était, il est vrai, un cosmopolite, qui, né à Anvers, avait été élève de Scorel, puis, après un séjour en Italie, avait promené à travers le monde, a Madrid, à Lisbonne, à Londres et à Bruxelles son humeur aventureuse. Mais avec Moreelse et Mierevelt à Delft, surtout avec Ravesteyn et Frans Hals à La Haye et à Harlem, nous ren-

(1) Ce tableau reproduit exactement la disposition d'un dessin du Louvre dont la gravure de Rembrandt, le *Vieillard homme de lettres* (B. 139), nous montre la contre-partie.

Académie d'après nature.

Dessin à la pierre noire sur papier bleu.

COLLECTION DE M. E. V. HASPELINE.

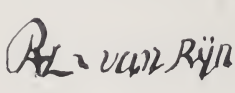
Rembrandt

controns des maîtres plus franchement hollandais. Bien avant eux d'ailleurs, Amsterdam possédait déjà depuis longtemps une école de portraitistes remarquables. Après Dirck Jacobsz, Cornelis Teunissen, Dirck Barentsz et Cornelis Ketel, étaient venus les devanciers immédiats de Rembrandt, tels que Cornelis van der Voort, Werner van Valckert, Nicolas Elias et bien d'autres encore dont les noms jadis célèbres, tombés ensuite dans l'oubli, ont été ces dernières années remis en pleine lumière. A côté de leurs œuvres les plus importantes, Rembrandt trouvait aussi dans sa nouvelle résidence l'occasion de voir un assez grand nombre de portraits d'artistes italiens, ou d'autres de Holbein, de Rubens et de van Dyck, appartenant à des amateurs. Curieux, avide de s'instruire, on peut croire qu'il ne négligeait pas le profit que pouvait lui apporter l'étude de pareils ouvrages. Mais parmi les peintres plus âgés que lui qui travaillaient à ce moment à Amsterdam, le plus en vue était Thomas de Keyser. Fils de l'architecte-sculpteur Hendrick de Keyser et âgé alors de 34 à 35 ans, il jouissait d'une grande et très légitime faveur. Il avait peint en 1619 un de ses premiers tableaux, la *Leçon d'anatomie du Dr Egbertsz*, aujourd'hui au musée d'Amsterdam, suivie bientôt après par de nombreux portraits, les uns isolés, d'autres se faisant pendants, ou parfois même réunis dans une composition et représentant groupés ensemble les membres d'une même famille. Possédant à fond toutes les ressources de son art, il joignait à une correction de dessin irréprochable la beauté du coloris, la fermeté et la souplesse d'une exécution à la fois vivante, savoureuse et posée. Soit que, dans ses grandes toiles, il donne la pleine mesure de son talent, soit que dans des ouvrages moins importants il proportionne sa touche à leurs dimensions plus restreintes, sa peinture conserve le même aspect de franchise et de largeur. Sans jamais faire parade de sa virtuosité, de Keyser professe un constant respect pour la réalité ; c'est d'elle seule, c'est de la justesse du modelé cherché et obtenu dans une pâte généreuse qu'il tire la force et l'éclat de ses colorations. Ses arrangements d'ailleurs restent toujours simples, ses mouvements toujours vrais, et par son exquise sobriété autant que par sa science accomplie, il a mérité sa place entre les plus grands, l'une des premières à côté de Hals et après Rembrandt, qui seul était appelé à les dépasser.

Mais avant de devenir l'émule de de Keyser, le jeune maître avait a

recevoir de lui plus d'un enseignement. Jusque-là il en avait usé à son aise avec ses modèles. C'étaient presque exclusivement des amis, des parents qui posaient devant lui. Sacrifiant leur personnalité à ses propres convenances et à son désir d'instruction, il avait pu, avec eux, varier à son gré ses essais d'éclairage ou de costume. Maintenant qu'il travaillait pour des étrangers, il lui fallait renoncer à ces accoutrements de fantaisie, à ces poses cherchées, à ces accidents de lumière auxquels d'abord il s'était complu. Désormais, avec l'austérité habituelle du vêtement hollandais, une recherche plus exclusive de la ressemblance s'imposait à lui. Il devait entrer plus intimement dans la vie de tous ces personnages de positions et d'âges si divers qui recouraient à son talent pour obtenir de lui des images fidèles. Dans ces conditions si nouvelles pour lui il affrontait des rivaux redoutables, rompus à ces difficultés et qui déjà en avaient triomphé. Rembrandt accepte la lutte sur ce terrain. En attendant qu'il puisse manifester son génie, il veut avoir autant de talent que ceux qui alors en avaient le plus. Au lieu de s'abandonner à ses goûts, à ses fantaisies, ce sera pour lui une contrainte salutaire de se contenir en face de la nature et de poursuivre avec des exigences plus sévères des investigations qui porteront sur toutes les parties de son art. Aussi cette période de sa vie nous semble particulièrement intéressante et il est touchant de voir ce jeune homme si ardent, si passionné, apporter à son travail ces scrupules et cette courageuse ténacité.

Un des premiers portraits qu'il fit alors se trouvait, il y a peu de temps encore, dans la collection choisie de M. Wesselhoëft à Hambourg, réunie aujourd'hui au Musée de cette ville. Il est daté de 1632, et, comme beaucoup d'œuvres de cette année, il porte, à la suite du monogramme connu, la mention : Van Ryn. Ses dimensions sont assez petites, et au premier abord l'aspect du personnage n'a rien de distingué : des traits assez vulgaires, un nez court, épaté, et de gros yeux ronds, ombragés par d'épais sourcils, mais dont le regard est très pénétrant. La bouche, surmontée d'une légère moustache à doubles crocs, est pleine de finesse, et la tête, découverte, couronnée par une abondante chevelure, se dégage bien des épaules. Le costume est très simple, et l'exécution très soigneuse aussi bien que les intonations fortes et pleines rappellent certains petits tableaux de de Keyser, mais sans les égaler cependant.



Ainsi que nous l'apprend une inscription placée au revers du panneau, ce personnage d'apparence austère, c'est Maurice Huygens, secrétaire du Conseil des États à La Haye, le frère de ce Constantin Huygens qui professait, nous le savons, une si grande admiration pour Rembrandt, et le fait d'avoir été choisi par un homme aussi en vue nous prouve que dès cette époque l'artiste jouissait d'une grande réputation.

D'autres ouvrages plus importants dont il fut alors chargé confirment d'ailleurs cette présomption. L'un d'eux, le *Portrait dit de Coppenol*, au Musée de Cassel (n° 212 du catal.), nous montre un homme vêtu de noir, debout près d'une table couverte de livres et de papiers, tenant délicatement dans sa main gauche une plume, et dans la droite le canif avec lequel il la taille. Bien qu'il ne porte pas de date, nous croyons pouvoir lui assigner celle de 1632, non seulement à raison du caractère de l'exécution, mais aussi parce que la désignation : van Ryn, qui accompagne le monogramme habituel, appartient presque exclusivement à cette année 1632 et que par la suite on ne la rencontre plus qu'une seule fois, en 1633, sur l'un des *Philosophes* du Louvre (1). Quant à l'appellation de Coppenol, bien qu'elle se trouve déjà sur un inventaire de 1749 et sur le Catalogue de G. Hoët en 1752, elle a été récemment contestée. Il semble à M. Bode que la comparaison de ce portrait avec un autre tableau de l'Ermitage et avec les deux eaux-fortes de Rembrandt (B. 282 et 283), représentant aussi Coppenol, offre des différences assez notables, notamment dans la forme du nez. Pour les deux gravures en question, le doute n'est pas possible; c'est bien Coppenol qu'elles nous montrent. Leur ressemblance entre elles et les inscriptions placées sur plusieurs épreuves mettent ce point hors de toute contestation, et bien qu'elles ne soient datées ni l'une ni l'autre, nous verrons plus tard que l'une est de 1651 et l'autre de 1658. On comprend que dans l'intervalle de dix-neuf et de vingt-sept ans qui sépare le tableau de Cassel de ces deux dates, l'aspect du modèle ait pu beaucoup changer. Mais si dans les gravures il est certainement plus replet, plus ramassé, le type du moins ne nous paraît pas s'être sensiblement modifié. C'est toujours ce même type — le nez moyen, les petits yeux, le front haut, la même coupe de moustache et de barbe — que nous présente la peinture dans

(1) Elle apparaît encore une autre fois, mais tout à fait à la fin de la carrière du maître, sur le *Retour de l'Enfant prodigue* de l'Ermitage, exécuté vers 1668.

laquelle on découvre déjà la trace d'un double menton qui, avec le temps, devait de plus en plus s'accuser. L'âge aussi s'accorde avec ce que nous savons de Coppenol qui, né en 1598, semble, en effet, avoir les trente-quatre ans qu'il avait réellement en 1632. Quel que soit le modèle, ce portrait est un des plus remarquables que Rembrandt ait peints à cette époque. Ainsi vue de face, cette honnête figure, avec sa physionomie placide, respire un contentement ingénu. Cette expression de contentement, jointe à la gravité avec laquelle l'écrivain taille sa plume, tout pénétré de l'importance de cette opération, confirment aussi, à notre avis, l'opinion qu'il s'agit bien ici du célèbre calligraphe dont la vanité était proverbiale et qui, suivant la tradition, aurait été de bonne heure lié avec Rembrandt.

PORTRAIT DE COPPENOL.
Vers 1632. (Musée de Cassel.)

Nous serons moins affirmatif avec un autre portrait également baptisé du nom de Coppenol au Musée de l'Ermitage (n° 808 du catal.) et qui a fait autrefois partie de la collection du comte Brühl. Cette appellation, en tout cas, est moins ancienne que celle du tableau précédent, car dans le recueil consacré à cette collection (1) il ne porte aucune désignation spéciale et le type du personnage représenté offre des différences notables : les yeux sont moins ronds et surtout plus vifs, le nez est plus mince et la moustache plus fournie. Assis près d'une table sur laquelle est posé un petit bureau, notre homme tient aussi, il est

(1) Dresde, 1754.

vrai, une plume dans sa main, et des papiers, des livres sont placés devant lui. Mais les caractères qui couvrent la page à demi blanche sur laquelle il vient d'écrire n'ont rien à voir avec la calligraphie. On n'y remarque aucun de ces enjolivements ni de ces paraphes compliqués qu'un virtuose de la plume tel que Coppenol n'eût pas manqué d'y tracer. Nous sommes tout simplement, croyons-nous, en présence d'un honnête négociant occupé à relever un compte dans un de ses registres ouvert devant lui. M. Bode pense que le tableau est de 1631 et il y a lu, en effet, cette date, dont nous n'avons pu nettement découvrir que les trois premiers chiffres, mais que le monogramme qui la précède autant que le caractère de l'exécution rendent assez vraisemblable.

PORTRAIT DE JORIS DE CAULERY.
(1632).

Un autre portrait, portant le même monogramme avec la date 1632 et qui provient de la galerie du cardinal Fesch, appartient aujourd'hui à M. Holford. C'est celui d'un homme dans la force de l'âge, en costume noir, avec une fraise et des manchettes blanches. Coiffé d'un chapeau noir à haute forme, il a la main droite posée sur sa poitrine et tient dans l'autre un papier sur lequel se lit le nom : Marten Looten, nom assez répandu à ce moment à Amsterdam, mais qui se rapporte ici à un commerçant alors assez connu. L'œuvre est de prix, étudiée dans une belle pâte, à la fois ferme et souple, très habilement maniée à la façon de Th. de Keyser, sans trace d'effort, ni de reprise. Même travail, consciencieux et large, dans un portrait de jeune femme assise, et vêtue

de noir avec coiffe et collerette blanches, qui, à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, porte aussi la même date et la même signature. Enfin nous retrouvons également ce monogramme et cette date sur un portrait d'homme qui récemment encore appartenait à M. Quarles van Ufford à La Haye. C'est un personnage de belle prestance, aux traits réguliers, à l'abondante chevelure, représenté de face jusqu'aux genoux dans un accoutrement guerrier, avec un baudrier brodé d'or et une épée sur laquelle s'appuie sa main gauche, tandis que de la droite il tient un fusil. D'après une étude sur un élève de Rembrandt, Poulus Lesire de Dordrecht, publiée par MM. G. Veth et Bredius dans *Oud-Holland*, cet homme à tournure martiale serait probablement un certain capitaine Joris de Caulery dont la manie était de faire faire son portrait, car il avait successivement posé devant M. Uytenbroëck, J. Lievens, P. Lesire, van Dyck et Rembrandt lui-même, qui l'avait représenté « avec un fusil à la main ». Le portrait de M. Van Ufford étant le seul de tous ceux qu'a peints le maître où nous rencontrions cette arme, nous pensons que c'est bien en effet de celui-là qu'il est ici question.

A côté de ces portraits isolés, Rembrandt eut aussi à faire ceux de plusieurs ménages et il est intéressant, quand on trouve réunies dans une même collection ces images de deux époux, de voir les combinaisons d'attitudes ou de costumes imaginées par l'artiste pour que les deux tableaux, rapprochés l'un de l'autre, bénéficient mutuellement de ce voisinage. Tel est le cas pour deux grands portraits ovales, se faisant pendants, et qui il y a peu de temps sont sortis de la collection de Mme la princesse de Sagan pour aller en Amérique. Celui du mari, signé et daté de 1632, comme les précédents, est vu de face, coiffé d'un chapeau noir à larges bords; il respire la santé et la force (1). La femme, vue aussi presque de face, semble, au contraire, un peu maladive. La facture, surtout dans la tête de cette femme, est pleine de finesse, et des transitions délicates ont été ménagées entre les lumières un peu froides des carnations et leurs ombres restées très légères.

Nous citerons ici, seulement pour mémoire, puisque nous ne les

(1) Les traits de ce personnage et même son costume rappellent ceux du Dr Tulp de la *Leçon d'anatomie* et cette ressemblance justifie la tradition assez généralement admise que c'est bien là en effet son portrait et celui de sa femme. Il serait d'ailleurs difficile de dire si c'est après avoir fait ces portraits que Rembrandt a reçu de Tulp la commande de la *Leçon d'anatomie*, ou si c'est au contraire ce dernier tableau qui a motivé la commande des deux portraits, ces trois ouvrages ayant été exécutés la même année.

avons point vus, deux grands portraits se faisant aussi pendants (1), ceux d'un ménage, appartenant à la famille Beeresteyn et que M. Bode a signalés en ces derniers temps (2) comme acquis également par un Américain pour être offerts ensuite au Musée de New-York. Un autre couple peint vers cette même année 1642, à en juger du moins par l'exécution (3), nous offre, au Musée du Belvédère, une intention encore plus marquée dans l'arrangement des deux portraits. Bien que séparés, non seulement ils se font pendants, mais ils paraissent ne former qu'une même composition. Le mari, un homme aux traits fins et distingués, tourné de trois quarts vers le spectateur, semble parler et attirer par un geste l'attention de sa femme qui, assise près d'une table, le regarde avec amour et donne à ses paroles un muet acquiescement. Ni l'un ni l'autre des époux ne brille par la beauté; mais la vivacité et l'intelligence qui animent le visage du mari, l'expression de bonté et de confiance affectueuse qui illumine les yeux noirs de sa compagne, l'attention avec laquelle elle l'écoute, loin de nuire à la ressemblance individuelle des deux personnages, achèvent de les caractériser. On sent que le jeune maître, au lieu de se borner à la tranquille exploitation du talent qu'il a acquis, s'applique à faire une œuvre à la fois vivante et expressive. Sans rompre avec les traditions, il cherche à les rajeunir. Quelle que soit sa facilité, de quelques dons que la nature l'ait comblé, il n'épargne pas sa peine, et Houbraken nous apprend qu'avant d'aborder son travail définitif, il multipliait les esquisses, les croquis, attachant une importance extrême à bien savoir, avant tout, ce qu'il ferait, à arrêter son dessein non seulement dans l'ensemble, mais jusque dans les moindres détails. Grâce à cet effort initial auquel il mettait tout son être, il se trouvait comme d'emblée au cœur même de cette œuvre. L'accord de cette imagination toujours active et de cette volonté très arrêtée restera un des traits distinctifs de son tempérament. Nous le retrouverons énergique et vivace, en dépit des épreuves et des années, à

(1) La signature et la date de ces deux portraits ayant été découvertes lors d'une vente faite le 24 octobre 1884, au château de Maurik, près de Vecht, par la famille Beeresteyn, les enchères s'élevèrent rapidement jusqu'à 75000 florins, prix auquel les vendeurs instruits de cette découverte restèrent propriétaires des deux toiles.

(2) *Münchener neueste Nachrichten*, 9 juillet 1890.

(3) La date 1630 proposée par M. Engerth dans le catalogue du Belvédère (nos 1139 et 1140), et qui lui semble motivée par la tonalité un peu froide des ombres, ne nous paraît pas admissible. Rembrandt, à cette date, était incapable de peindre de pareilles œuvres qui n'ont aucune analogie avec ses tableaux exécutés à Leyde.

tous les moments de sa carrière. On comprend que de tels soins, de tels scrupules joints à une pareille facilité, une si entière sincérité dans l'expression de la vie unie à une conscience si vigilante devaient gagner à la fois les suffrages du public et ceux des artistes. Aussi sa réputation et la faveur dont il jouissait allaient toujours croissant. Désormais très en vue, il trouvait bientôt, avec la *Leçon d'anatomie*, l'occasion qu'il attendait de donner plus pleinement encore la mesure de son talent et de sa supériorité sur ses rivaux.

LA MÈRE DE REMBRANDT.
Vers 1632 (B. 344).

DESSIN A LA PLUME LAVÉ DE SÉPIA.
(Collection du duc de Devonshire.)

CHAPITRE VII

IMPORTANCE DES TABLEAUX DE CORPORATIONS EN HOLLANDE. — LES *Théâtres anatomiques*. — REPRÉSENTATIONS DES *Leçons d'anatomie* EN ITALIE ET EN HOLLANDE. — LES PRÉDÉCESSEURS DE REMBRANDT DANS CE GENRE : AERT PIETERSEN ; MICHIEL MIEREVELT ; NICOLAES ELIAS ET TH. DE KEYSER. — LE DOCTEUR TULP. — LA *Leçon d'anatomie* DE REMBRANDT (1632).

VIEILLARD A TÊTE CHAUVE.
Vers 1632 (B. 296).

PARTOUT et en tout temps l'esprit d'association a été capable de grandes choses; nulle part il n'en a produit de plus grandes qu'en Hollande. Après avoir façonné le sol lui-même, il n'a pas cessé de le défendre contre les attaques de la mer; par une lutte héroïque il a pu conquérir l'indépendance politique et religieuse du pays; enfin, en groupant pour des actions communes toutes les forces vives de la nation, il lui a mérité une grandeur matérielle et morale qui contraste avec le peu d'étendue de la contrée qu'elle habite et les difficultés de toute sorte qu'il lui a fallu surmonter. Les nombreuses corporations dans lesquelles s'est ainsi personnifiée son activité ne pouvaient manquer d'exercer sur son art une influence

considérable. Pendant longtemps méconnue, cette influence, qu'on pouvait déjà soupçonner après l'établissement du Musée municipal de Harlem où sont exposées les œuvres de Frans Hals, éclate maintenant aux yeux de tous depuis que la récente installation du Ryksmuseum d'Amsterdam a permis d'y réunir les grandes toiles autrefois dispersées dans les hospices ou les locaux des diverses associations de cette ville. On peut désormais y suivre parallèlement l'histoire de l'art et l'histoire de la nation elle-même.

Après le triomphe définitif de la Réforme dans les Pays-Bas, la peinture religieuse, celle du moins qui avait pour objet la décoration des églises, n'existait plus. En même temps que le clergé catholique disparaissait, la cour cessait de patronner les artistes; mais les corporations, en prenant la place ainsi laissée vacante, allaient ouvrir des voies nouvelles à l'activité des peintres hollandais. Comme il était naturel de le penser, les chefs de ces associations se firent représenter revêtus des insignes de leur dignité, et leurs portraits placés dans les salles de réunion étaient pour les affiliés autant d'exhortations à continuer les exemples de dévouement, de patriotisme ou de charité que leur avaient donnés ces devanciers dont ils avaient sous les yeux les images. Dans toutes les grandes villes, un certain nombre de petits musées s'étaient ainsi formés peu à peu, accrus successivement par la reconnaissance des associés ou l'amour-propre des dignitaires. De bonne heure même, les uns et les autres avaient eu l'idée de se faire peindre ensemble, leur vanité à tous y trouvant son compte : les chefs parce que, ainsi entourés, l'honneur qui leur avait été fait apparaissait mieux aux yeux de tous, et les simples membres parce qu'ils n'avaient pas d'autre chance de figurer dans ces tableaux. Les peintres, on le comprend, ne restaient pas indifférents à des dispositions qui, en leur permettant d'aborder des tâches plus intéressantes, leur assuraient aussi des travaux mieux rétribués. Le plus souvent, c'est par des cotisations volontaires qu'était réglé le payement de ces commandes, suivant un tarif proportionné à l'importance des personnages qui devaient y figurer. De cette façon, avec un déboursé relativement peu considérable pour chacun, l'œuvre pouvait encore être rémunératrice pour le peintre, et tout le monde ainsi était satisfait.

Le problème, il est vrai, ne laissait pas de présenter quelque diffi-

culté, puisqu'il s'agissait de grouper tous ces personnages dans une action commune qui servît à caractériser nettement l'objet spécial de l'association à laquelle ils appartenaient. Pour les Gildes militaires, de beaucoup les plus importantes, la chose semblait plus aisée; nous verrons cependant combien les tâtonnements des artistes furent longs et leurs progrès péniblement obtenus. Quant aux associations littéraires ou scientifiques, elles offraient, au point de vue d'une représentation pittoresque, des ressources bien inégales. Comment, pour les premières, spécifier d'une manière un peu précise la nature de leurs études? Comment marquer des différences entre l'enseignement du droit et celui de l'histoire ou de la littérature? Avec les sciences, les peintres étaient moins embarrassés, chacune d'elles pouvant être figurée plus explicitement au moyen d'épisodes ou d'attributs propres à la caractériser. Parmi celles qui se prêtaient le mieux à une représentation, les études médicales étaient en première ligne. De tout temps en Hollande elles avaient été en honneur, et avec la longue période de guerre qu'on venait de traverser, elles avaient pris encore plus d'extension. L'extrême diversité des plaies causées par les armes à feu était pour la chirurgie l'occasion de recherches et de progrès incessants; mais une connaissance plus approfondie du corps humain pouvait seule fournir une base solide à ses explorations. En dépit de l'essor donné aux sciences par la Réforme, cette étude du corps humain devait être longtemps entravée. Ce n'est qu'en 1555 que Philippe II se décidait à accorder l'autorisation de disséquer des cadavres; encore ce droit était-il limité à ceux des condamnés à mort. Il rencontrait d'ailleurs dans la nation elle-même des oppositions violentes, inspirées le plus souvent par des scrupules religieux fondés sur le dogme de la résurrection. Quelques-uns des hommes les plus intelligents se faisaient l'écho de ces protestations. Hugo de Groot remarquait à ce propos que l'antiquité, qui avait pourtant compté de si habiles médecins, ne connaissait pas « ces chambres de tortures des morts ». S'élevant avec indignation contre « des cruautés inutiles exercées par les vivants contre les morts », il les traitait de « profanations sacrilèges ».

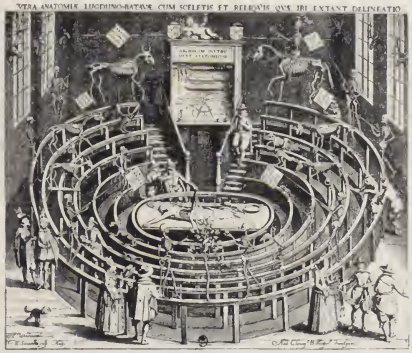
Peu à peu cependant, les intérêts supérieurs de l'humanité qui étaient ici en jeu avaient triomphé de ces résistances, et les dissections étaient devenues plus fréquentes. Un de ceux qui contribuèrent le plus à ce

résultat était le célèbre docteur Pieter Paauw qui, né en 1564 à Amsterdam, avait rapporté de ses voyages le désir de propager dans sa patrie des pratiques qu'il avait vues florissantes en Italie. Nommé en 1589 professeur de botanique et d'anatomie à Leyde, il avait pris à cœur ses fonctions, et trois ou quatre fois par an, il dirigeait lui-même des excursions botaniques vers les prés, les dunes ou les marais des environs. Mais son initiative et son zèle devaient surtout profiter à l'enseignement anatomique. Malgré tout, pendant les vingt-deux ans que durait son professorat, il n'avait pu se procurer qu'un total de soixante cadavres destinés à être disséqués. Longtemps encore les universités n'eurent pour s'approvisionner que les corps des criminels que la justice leur abandonnait. C'est seulement en 1720 qu'eut lieu la première dissection d'un cadavre de femme par le professeur Frédéric Ruysch, le père de Rachel Ruysch, la célèbre artiste peintre de fleurs.

Dès les premières autorisations accordées, les médecins et les chirurgiens avaient compris la valeur des ressources mises ainsi à leur disposition, et les préparations anatomiques de toute sorte dont ils se servaient pour leur enseignement étaient devenues la décoration naturelle des salles où ils faisaient leurs cours. Ces salles étaient garnies de gradins concentriques, laissant au milieu un espace libre pour le professeur, avec les pièces nécessaires à ses démonstrations posées sur une table tournante. Cet arrangement, qui rappelait celui des théâtres antiques, avait, pour ce motif, fait donner à ces salles le nom de *Théâtres anatomiques*. Le premier rang de la série des bancs était réservé aux confrères du professeur et aux personnages de distinction, le second aux chirurgiens et aux étudiants, les autres au public. Ce fut bientôt une émulation entre les Universités ou les Gildes des différentes villes, à Leyde, à Delft, à Amsterdam, pour garnir ces locaux de bustes, de minéraux, de préparations et de curiosités naturelles de toute espèce. Rembrandt avait pu voir à Leyde même une de ces salles, la plus renommée de celles qui existaient alors et dont Pieter Paauw, le promoteur de son établissement, avait dirigé et surveillé la construction. L'aspect nous en a été conservé par une des planches du recueil dont nous avons déjà parlé, et cette gravure, exécutée en 1610 par W. Swanenburch (1).

(1) Sous le titre : *Vera Anatomia Lugduni Batavæ cum sceletis et reliquis quæ ibi extant delineatis.*

nous montre une table d'anatomie avec des cadavres déjà ouverts. Le long des gradins circulaires sont rangés les squelettes de divers animaux, d'autres bêtes empaillées et aussi des squelettes humains tenant des bannières où sont inscrites des devises ou des sentences philosophiques dans le goût du temps : *Mors ultima linea rerum; Nascentes morimur; Principium moriendi natalis est*, etc. Des scalpels, des couteaux, des scies et d'autres instruments de chirurgie sont aussi étalés dans des vitrines. C'étaient là de vrais musées, très fréquentés par les curieux, même par des dames. Sur la gravure de Swanenburch, nous voyons l'une d'elles guidée par un habitant de la maison qui lui en fait les honneurs et, avec une galanterie digne de Thomas Diafoirus, lui présente d'un air gracieux la peau d'un des sujets qu'il a délicatement enlevée. Dans leur nouveauté, ces étranges spectacles étaient fort en vogue ; visiteurs et visiteuses y affluaient, et une description de Leyde à cette époque nous apprend que, les jours de marché, les salles de l'Université étaient fréquentées par les paysans et les paysannes des environs. M. de Monconys, qui vit encore en 1663 le *Théâtre anatomique* de Leyde, le vante comme « très joli, fait en amphithéâtre de menuiserie fort propre » et contenant, en effet, « une infinité de squelettes d'hommes et d'animaux, et plusieurs raretés » (1).



LE THÉATRE ANATOMIQUE DE LEYDE.
Fac-similé de la gravure de W. Swanenburch (1610).

Les portraits des professeurs les plus célèbres ornaient également ces musées, et sur la demande de leurs modèles, ou bien de leur propre initiative, les artistes chargés de peindre ces professeurs les représentèrent de bonne heure dans l'exercice de leurs fonctions, entourés de leurs élèves

(1) *Journal des Voyages de M. de Monconys; Voyage en Hollande en* 1663, Lyon, 1677.

et des objets qui avaient trait à leur enseignement. Du reste, pour ces sortes de représentations, les Hollandais avaient été précédés par les Italiens, chez lesquels, on le sait, les peintres et les sculpteurs rivalisaient avec les médecins et les chirurgiens eux-mêmes sous le rapport des études anatomiques. Il est curieux que les deux premiers ouvrages qui contiennent de pareilles représentations aient été publiés dans cette Venise avec laquelle, par sa situation comme par sa prospérité et par le mouvement intellectuel et artistique dont elle devait être le centre, Amsterdam offrait tant d'analogies. Le premier en date est un *Traité de médecine* rédigé par un Allemand, Johannes de Ketham, qui vivait alors en Italie. La planche XXVI de la seconde édition de ce traité (Venise, 1493) nous montre le professeur dans sa chaire, faisant la leçon, la tête couverte. Devant lui, à ses pieds, un cadavre nu est étendu sur une table, et un opérateur se dispose à lui ouvrir la poitrine; un aide semble lui indiquer l'endroit précis où il doit porter le scalpel; tout autour se tiennent des auditeurs ou des élèves en robes, dans le costume de cette époque. Plus de quarante ans après, dans un *Traité* dû à Jacopo Berengerio da Carpi (Venise, 1535), une autre *Leçon d'anatomie* nous offre des dispositions à peu près pareilles. Mais il appartenait à André Vesale de réunir dans son livre *Sur la structure du corps humain* (1) l'ensemble le plus complet des informations scientifiques qu'on possédât alors à ce sujet. Les planches qui accompagnent cet ouvrage lui donnaient d'ailleurs une valeur particulière, valeur telle que pendant longtemps Titien avait passé pour en être l'auteur (2). L'une de ces planches, celle qui sert de frontispice au volume, a pour nous un intérêt spécial. C'est une *Leçon d'anatomie* qui, avec des éléments empruntés à la réalité, est cependant une véritable composition, rappelant un peu l'*École d'Athènes*. La scène se passe dans une espèce de rotonde à colonnes, et de nombreux personnages aux attitudes variées en encombrent le bas et le pourtour. Au centre, Vesale est debout devant la table d'opération sur laquelle est placé un cadavre vu de face et le ventre déjà ouvert; à côté du professeur, un flambeau, un encrier, une éponge et des instruments de chirurgie. Dans sa main

(1) *Andræ Vesali Bruxellensis Scholæ medicorum Patavinæ professoris : De humani corporis fabrica, libri septem*, Bâle, juin 1543.

(2) On sait aujourd'hui que c'est à Jean de Calcar qu'il faut en reporter l'honneur.

droite il tient un scalpel posé sur le rebord de la plaie; de l'autre main, l'index élevé en l'air, il appuie sa démonstration. Derrière lui se dresse un grand squelette; autour sont groupés des aides avec leurs couteaux, que quelques-uns sont en train d'aiguiser, et des élèves attentifs à la leçon ou se communiquant leurs impressions. Enfin, à gauche, un de ces élèves mène un singe en laisse, et un autre un chien, sans doute des victimes réservées pour une prochaine dissection; tout cela plein de vie et de mouvement. Dans les culs-de-lampe ou les initiales ornées de ce livre, les motifs décoratifs sont inspirés par des sujets analogues : des enfants occupés à disséquer des animaux ou des fragments du corps humain; d'autres faisant bouillir un crâne ou s'exerçant à des opérations chirurgicales. Tous ces détails témoignent assez de l'ardeur passionnée qu'excitaient alors des recherches qui, en Italie aussi, avaient rencontré bien des obstacles avant d'entrer dans le domaine scientifique. Vesale parle, dans sa préface, de l'appui qu'elles avaient trouvé près de Charles-Quint; il espère que Philippe II continuera à les favoriser comme son père et ne se laissera pas circonvenir par les intrigues de détracteurs arriérés (1).

Dans les gravures que nous venons de signaler, le goût et les aptitudes naturelles des Italiens leur avaient permis de découvrir immédiatement les conditions et les ressources pittoresques que pourrait présenter un genre de peinture dans lequel ils ne devaient cependant pas s'exercer eux-mêmes. Sans jamais chercher des motifs de tableaux dans des données de cette sorte, ils se bornèrent, en effet, à en tirer quelques illustrations pour des livres spéciaux. Assez d'autres sujets sollicitaient leurs peintres, qui, plus conformes aux goûts et aux traditions de l'art italien, étaient mieux faits aussi pour leur concilier la faveur des princes et du clergé, demeurés leurs protecteurs naturels. Si ingrates qu'elles fussent, ces données, au contraire, allaient défrayer l'art des Hollandais, art toujours attentif aux manifestations de la vie nationale, toujours prêt à s'en emparer. En les abordant, il ne devait pas du premier coup y réussir, et son réalisme plus absolu, son goût moins exercé, l'inhabileté de ses arrangements allaient pendant long-

(1) La plupart de ces détails relatifs aux figurations de Leçons d'anatomie sont empruntés à une curieuse publication du Dr Ludwig Choulant : *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildungen*, Leipzig, 1852.

temps se traduire par des tentatives plus ou moins malencontreuses sur lesquelles M. Vosmaer a, le premier, appelé l'attention (1). Mais là aussi, comme dans les autres branches de l'activité de ce peuple, son entière sincérité et la ténacité opiniâtre de ses efforts ne pouvaient manquer de porter leurs fruits et de tirer de ces difficultés mêmes des œuvres originales et significatives.

Le premier essai que l'on connaisse en ce genre, la *Leçon d'anatomie du Dr Sébastien Egberts de Vry*, après avoir longtemps servi à la décoration du local de la Gilde des chirurgiens d'Amsterdam, pour laquelle il avait été fait, est aujourd'hui exposé au Ryksmuseum. Daté de 1603, ce tableau est signé des initiales d'Aert Pietersen, son auteur, accolées de chaque côté du monogramme de sa famille : le trident de foulon dont se servait également son père, le célèbre Pieter Aertsen. Le professeur, personnage considérable de ce temps, échevin puis bourgmestre d'Amsterdam, une paire de ciseaux dans sa main droite et l'autre appuyée sur un cadavre, est occupé à faire la leçon en présence de ce cadavre placé devant lui, en raccourci, mais à demi masqué par les aides assis au premier plan. De nombreux auditeurs, jeunes gens ou hommes faits, vus de face, debout et la tête découverte, gesticulent dans des attitudes variées. Ils sont naïvement disposés les uns au-dessus des autres, en files parallèles; mais, au lieu d'être attentifs à la leçon, aucun d'eux ne regarde le professeur, ni le cadavre; tous ont les yeux tournés vers le spectateur. Les mains sont bien dessinées, les têtes nettement caractérisées dans leurs physionomies individuelles, sans cependant que nous remarquions dans cet ouvrage la puissance d'expression et l'ampleur de facture qui font des *Syndics de la halle aux draps* du même peintre un véritable chef-d'œuvre. Ce dernier tableau, daté de mars 1599, est cependant antérieur de quatre années; mais l'entrain, la sûreté de touche et l'aisance qu'on y admire ne pouvaient, on le conçoit, se retrouver au même degré dans une toile bien autrement importante et dont l'exécution d'ailleurs, ainsi que nous l'apprend le Dr Tilanus (2), fut entravée par des retards et des obstacles de toute sorte. Commencée en 1601, cette *Leçon d'anatomie* ne fut terminée qu'en

(1) *Les Leçons d'anatomie dans la peinture hollandaise.* Voir le Journal *l'Art*, 1877, t. II, p. 73.

(2) *Beschryving der Schilderyen afkomstig van het Chirurgyns-Gild te Amsterdam*, 1885.

1603, la peste ayant enlevé cinq des médecins qui y figurent et ne laissant guère aux autres le loisir de poser, à raison du surcroît d'occupation qu'elle leur apportait.

Après ce tableau, nous rencontrons dans l'ordre des dates une toile de grande dimension peinte pour l'hospice de la ville de Delft, où elle se trouve encore, et qui, d'après l'inscription latine qu'elle porte, a été dessinée et commencée par Michiel Mierevelt et finie par son fils Pieter en 1617 :

VUE DE LA PORTE SAINT-ANTOINE A AMSTERDAM.

(L'entrée du théâtre anatomique se trouve dans la dernière tour à droite.)
(Dessin de Boudier, d'après une photographie.)

la *Leçon d'anatomie du Dr Willem van der Meer*. Cette fois, sans avoir le même mérite d'exécution, la scène est mieux disposée, et le professeur debout, au centre de l'espace circulaire réservé, est plus en évidence. Mais les assistants paraissent toujours inattentifs à la leçon, et l'auteur, au lieu de nous épargner les détails répugnants que lui offrait la réalité, semble avoir pris plaisir à les mettre en évidence : par exemple, le cadavre avec l'abdomen béant qui laisse voir ses entrailles, et la fumée des boules odorantes jetées sur le réchaud pour neutraliser les exhalaisons putrides qui s'échappent de ce cadavre.

Nous retrouvons, dans un autre tableau du Ryksmuseum, le Dr Egbertsz faisant cette fois une leçon d'ostéologie devant six auditeurs seulement. Cet ouvrage, peint par Th. de Keyser en 1619, le

premier que l'on connaisse de lui, fut probablement exécuté pour l'inauguration de la salle d'anatomie établie cette année même dans le local de la Gilde des chirurgiens. Le peintre était alors âgé de vingt-trois ans a peine, et si une pareille commande atteste la vogue dont il jouissait dès ce moment auprès de ses concitoyens, l'œuvre dénote cependant encore une assez grande inexpérience. Le squelette partage verticalement en deux parties à peu près égales cette composition dans laquelle les personnages se font symétriquement pendants : deux assis au premier plan, de chaque côté, regardant le spectateur; les quatre autres debout, tournés vers le squelette. Afin d'éviter toute méprise, des chiffres inscrits au-dessus de la tête de chacun d'eux répondent à la liste de leurs noms. Bien que l'individualité des types soit nettement accusée, le modelé des têtes est assez sommaire; en outre, le vermillon prodigué un peu trop généreusement sur les pommettes de leurs joues rappelle les carnations de Cornelis van der Voort et fournit une confirmation de plus à l'hypothèse que Th. de Keyser a été son élève.

Enfin un autre des prédécesseurs de Rembrandt, alors, comme de Keyser, en possession de la faveur publique, Nicolaes Elias, peignit également pour le local de la Gilde une *Leçon d'anatomie* (aujourd'hui au Ryksmuseum) qui, commandée le 6 septembre, fut livrée un an après, le 15 octobre 1626. Le professeur Johann Holland, dit Fonteyn, médecin du prince de Nassau, y était représenté faisant la leçon sur un crâne humain et entouré de onze personnages parmi lesquels figuraient les quatre dignitaires de la Gilde. Mais des douze portraits que l'œuvre contenait à l'origine, cinq ont disparu, à la suite de dégradations causées par l'incendie du 8 novembre 1723. Ceux qui nous restent, assez fortement endommagés, ont été restaurés et à moitié repeints par Quinckhard en 1732. Ils ne nous permettent plus guère d'apprécier aujourd'hui la valeur d'une œuvre qui, dans son état actuel, paraît fort inférieure à l'admirable tableau des *Quatre Régents du Spinhuis* peint peu de temps après, en 1628, par Elias.

Telles étaient jusque-là les productions d'un genre dans lequel Rembrandt, à la suite de ses premiers succès comme portraitiste, était appelé lui-même à faire ses preuves, quand, au commencement de 1632, le Dr Tulp le chargeait de l'exécution du tableau qu'il voulait offrir à la corporation des chirurgiens, en souvenir de son professorat.

Sauf, peut-être, la *Leçon d'anatomie* de Delft, l'artiste connaissait certainement les autres compositions dont nous venons de parler, car elles ornaient déjà la salle à laquelle son tableau lui-même était destiné. Les planches du livre de Vesale ne lui étaient probablement pas non plus inconnues, car plusieurs de ses éditions publiées successivement en Hollande y avaient eu un grand succès. L'une d'elles avait paru à Leyde même, en 1616, avec des commentaires de P. Paauw. Ce dernier, l'année d'avant, publiait aussi, sous le titre : *Primitiæ anatomicæ de humani corporis ossibus*, un autre ouvrage sur l'anatomie du corps humain dans lequel une planche in-4°, gravée par André Stoc, d'après le dessin de Jacques de Gheyn, nous montre le professeur lui-même en longue robe, occupé à disséquer un cadavre dont il fouille à pleines mains les entrailles. Un flambeau allumé est placé à côté de lui et des plantes odoriférantes destinées à combattre les émanations sont répandues par terre; une foule nombreuse de personnes de tout âge et de toute condition entoure l'opérateur et ses aides.

Le professeur Tulp qui faisait à Rembrandt cette commande était un des hommes les plus distingués de cette époque; mais ce nom de Tulp qu'il devait illustrer n'était qu'un pseudonyme emprunté par lui à la tulipe (en hollandais : *tulpen*) sculptée sur la façade de sa maison. En réalité, il se nommait Claes Pietersz et avait eu pour père un riche négociant d'Amsterdam appelé Pieter Dircksz. Né le 9 octobre 1593, il était alors dans toute la force de l'âge, et après s'être montré un des plus ardents promoteurs des études anatomiques, il allait bientôt après, en 1636, provoquer une réforme de la pharmacie, livrée jusque-là à un grand désordre. La considération dont il jouissait, il l'avait méritée non seulement par son savoir, mais par sa bonté, et il justifiait pleinement la devise qui accompagne un de ses portraits : *Aliis inserviendo consumor* (1). Tant de qualités jointes à une si intelligente initiative avaient attiré sur lui l'attention de ses concitoyens; nommé échevin en 1622, il était par la suite élu quatre fois bourgmestre d'Amsterdam. Tulp était depuis 1628 professeur d'anatomie et faisait deux fois par

(1) Outre son buste en marbre sculpté par A. Quellinus, plusieurs gravures par C. van Dalen et J. Visscher, et le portrait de la *Leçon d'anatomie*, Tulp a été peint en 1624 par Cornelis van der Voort, puis en 1633 ou 1634 par Elias, probablement en reconnaissance des soins qu'il avait donnés à une petite fille de ce maître. Voir à ce sujet l'intéressante notice du Dr J. Six : *Nicolaes Elias*; *Oud-Holland*, 1886, p. 95.

semaine son cours dans une salle située au-dessus de la petite halle des bouchers. Quand, à partir de 1639, la Gilde tint ses séances au Poids Saint-Antoine, le tableau y fut transféré, et sauf deux rentoilages faits avec soin en 1817 et 1860, il n'avait eu à subir qu'un nettoyage en 1732 et une restauration partielle exécutée en 1781 par Quinckhard qui avait « réparé le manteau du Dr Tulpius ». L'œuvre a donc été assez respectée, et après le nettoyage discret dont elle a été récemment l'objet, il est permis de dire que sa conservation est relativement bonne. Mais elle a failli échapper à la Hollande. En 1828, la corporation des chirurgiens se trouvant dans la gêne et ne pouvant plus venir efficacement en aide aux veuves de ses membres tombés dans l'indigence, elle résolut de mettre en vente quelques-uns des tableaux qu'elle possédait. La *Leçon d'anatomie* était du nombre. Exposée aux chances des enchères, elle serait peut-être sortie du pays, quand, sur les instances de quelques amateurs, le roi Guillaume Ier s'en rendit acquéreur moyennant une somme de 32 000 florins (67 724 francs), à laquelle elle avait été évaluée à la suite d'une expertise.

On connaît la disposition du tableau, aujourd'hui l'ornement du musée de La Haye, et que le peintre, renonçant à ce moment au monogramme dont il se servait d'habitude, a signé de son nom entier, mais orthographié tel que nous le donnons ici :

Dans une salle voûtée, Tulp, la tête couverte d'un chapeau à larges bords, est assis devant la table d'opération sur laquelle est étendu, couché obliquement, un cadavre dont le professeur tient délicatement avec une pince un des tendons du bras gauche, tandis que de son autre main il semble appuyer sa démonstration. Sept auditeurs, tous des hommes faits, sont réunis à sa droite, autour du cadavre aux pieds duquel est dressé un gros in-folio ouvert (1). Ils ont la tête nue et sont,

(1) On a conservé le nom du supplicié dont le cadavre sert à la démonstration de Tulp : il s'appelait Adriaen Adriaensz, dit *het kint* (l'Enfant). (*Iconographia Batava* par E. Moes. J. Clausen, 1890.)

La Leçon d'Anatomie (1632).

(MUSÉE DE LA HAYE)

Rembrant f. 1632

comme leur maître, vêtus de noir, excepté le plus rapproché de Tulp, qui porte un costume d'un ton neutre, un peu violacé. De grands cols blancs, raides ou flottants, encadrent leurs visages. A part deux d'entre eux qui regardent le spectateur, les autres sont attentifs à la démonstration. Ainsi que dans le tableau de de Keyser, des numéros placés au-dessus de leurs têtes se réfèrent à leurs noms inscrits dans l'ordre suivant sur le papier que tient l'un d'eux : 1. Tulp ; 2. Jacob Blok ; 3. Hartman Hartmansz ; 4. Adriaen Slabran ; 5. Jacob de Witt ; 6. Mathys Kalkoen ; 7. Jacob Koolvelt ; 8. Frans van Loenen. Tous ces personnages, de grandeur naturelle et vus jusqu'aux genoux, sont éclairés de gauche par une lumière assez douce, concentrée sur le cadavre, sur les visages des deux auditeurs assis à gauche au premier plan et sur celui de Tulp qui avec sa physionomie intelligente, son regard assuré, son attitude calme et l'air d'autorité que respirent ses traits, attire surtout l'attention. Une pénombre transparente, qui, par des dégradations insensibles, devient de plus en plus foncée vers le haut, enveloppe les autres assistants. Les noirs francs des costumes, le blanc un peu amorti des collerettes, le ton des carnations, celui du cadavre et le gris neutre de la muraille forment la gamme — assez restreinte, on le voit, — des colorations.

Tout en convenant avec Fromentin que « la tonalité générale n'est ni froide ni chaude, mais jaunâtre » ; que « le faire est mince et n'a que peu d'ardeur ; que l'effet est saillant sans être fort, et qu'en aucune partie des étoffes, du fond, de l'atmosphère où la scène est placée, le travail ni le ton ne sont très riches » ; tout en trouvant même avec lui que « le cadavre est ballonné, peu construit, qu'il manque d'études, et que mettant tout simplement une lumière blafarde dans un tableau noir..., il n'a ni la beauté, ni les laideurs, ni les accidents caractéristiques, ni les accents terribles de la mort », il nous semble pourtant que le fin critique n'a pas suffisamment rendu justice à cette œuvre. Sans doute, comme il l'ajoute, « elle marque une étape dans la carrière du peintre, elle indique un grand pas,... et si elle ne permet pas de mesurer encore tout ce qu'il devait être peu d'années après, elle en donne un premier avertissement ». Bien qu'il ne tienne peut-être pas assez compte des progrès qu'elle manifeste, un pareil jugement, tout rigoureux qu'il soit, pourrait sembler acceptable vis-à-vis de Rembrandt

lui-même quand on pense à ce qu'il devait être peu d'années après; il ne nous paraît pas tout à fait équitable si nous comparons sa composition à celles de ses devanciers. Qu'on songe, en effet, à ce qu'avaient été jusque-là ces *Leçons d'anatomie*, à ces scènes confuses où les détails les plus repoussants sont mis complaisamment en évidence; à ces portraits juxtaposés, dans une symétrie ou un désordre malencontreux; à ces auditeurs qui sans prendre aucun souci du maître, ni de sa leçon, ont tous les yeux fixés sur le spectateur; enfin à cette lumière diffuse, également répartie, qui accuse mieux encore le peu d'unité ou le mauvais goût de leurs ouvrages, et l'on comprendra la supériorité manifeste de Rembrandt sur ses prédécesseurs. Certes, avec lui aussi, bien des réserves restent à faire et l'on est en droit de relever la gaucherie avec laquelle les auditeurs sont étagés, suivant cette disposition pyramidale que nous avons déjà critiquée dans plusieurs de ses ouvrages, entre autres dans *Samson et Dalila* et dans le *Baptême de l'Eunuque*. Çà et là, encore, l'exécution, presque partout un peu mince, n'est pas exempte de timidité, ni le clair-obscur d'hésitations. Nous ne discuterons pas, non plus, la question, assez vaine suivant nous, de savoir si nous sommes en présence d'un chef-d'œuvre absolu. Mais, ces réserves faites, il n'est que juste d'admirer des morceaux excellents : la figure de Tulp, tout d'abord, avec l'heureuse simplicité de son maintien, la décision et la mâle intelligence de son visage, et aussi l'expression saisissante des deux disciples les plus rapprochés du maître, qui, attentifs à sa parole et les regards fixés sur lui, s'efforcent de bien pénétrer sa pensée. Cependant, plus encore que tous ces fragments, la scène, prise dans son ensemble, est remarquable par la sobriété des détails, par leur subordination parfaite, par l'élimination de tous ceux dont l'insignifiance ou la vulgarité compromettraient la gravité du sujet. La disposition même des masses parle ici à la fois aux yeux et à l'esprit du spectateur; elle met en évidence avec une clarté souveraine les traits essentiels de ce sujet : d'un côté les auditeurs ramassés en un groupe compact, puis le cadavre, objet de leur commune étude, placé entre eux et le professeur, et celui-ci enfin, posé, comme lui, en pleine lumière, mais isolé à l'extrémité du tableau et désigné à notre attention par la convergence des lignes principales, par tous ces regards dirigés vers lui, par son geste enfin, et son air d'autorité. En ce sens, il faut bien le reconnaître,

Le Constructeur de navires et sa femme (1633).

(BUCKINGHAM PALACE)

Rembrandt a satisfait d'une manière à la fois précise et éloquente aux conditions du programme qui lui était proposé. Son œuvre répond pleinement à l'idée de l'enseignement scientifique tel qu'il était alors compris, c'est-à-dire portant sur des réalités et non sur des abstractions. Ces réalités, les prédécesseurs de l'artiste avaient essayé, comme lui, d'en tenir compte, mais sans parvenir à leur donner un aspect vraiment pittoresque. Avec plus d'évidence, Rembrandt atteignait plus d'élévation, et partant d'une représentation tout aussi formelle de la nature, il mettait dans cette interprétation très personnelle une signification d'une portée plus générale et d'un ordre supérieur. Aussi le public ne s'y est-il pas trompé, et tandis qu'il néglige ou ne considère que comme de simples documents toutes les tentatives antérieures, la *Leçon d'anatomie* reste pour lui comme une de ces images typiques qui résument et suppriment celles qui les ont devancées. Historiquement, et c'est assez donner la mesure de son importance, elle constitue une date, non seulement dans la carrière de Rembrandt, mais dans l'école hollandaise elle-même. Avec la consécration de tous ses efforts, celle-ci, en effet, trouvait dans ce tableau la conscience de sa force et comme un encouragement à persévérer dans les voies où elle s'était engagée; cet art répondait pleinement à ses goûts, à son amour de la vérité, à ses qualités d'exactitude et de conscience, à ses recherches de perfection dans la technique. Mais en abordant les sujets contemporains auxquels il ne s'était pas essayé jusqu'alors, Rembrandt du premier coup les renouvelait et en élargissait les perspectives. La poétique dont il marquait ainsi l'avènement n'avait plus rien à voir avec les traditions des *italianisants*, ses premiers maîtres. Sans recourir à de vaines allégories, ni à des symboles plus ou moins rebattus, il avait su personnifier la science et, sous les portraits d'hommes de son temps et de son pays, la caractériser en la montrant aux prises avec les problèmes qui sont le fond même de ses études. Il est bien vrai, comme l'a dit un des plus fervents admirateurs du maître, qu'au lieu de prendre ici « la vie sur l'idée, il la prend sur le fait. C'est un peintre qui peint et qui peint bien parce qu'il voit bien ; ce qui ne l'empêche pas de penser et de sentir profondément » (1). Mais tout en comprenant l'opportunité d'une révolution qui

(1) Bürger, *Musées de la Hollande*, p. 196 et suiv.

répudiait les traditions académiques pour retourner à l'étude exclusive de la nature, nous n'irons pas, ainsi que Bürger l'a fait à cette occasion, jusqu'à proclamer la supériorité de l'art hollandais sur l'art italien. Ces sortes de classifications, inspirées par un sentiment de partialité toujours un peu exclusif, nous paraissent absolument vaines. A cette date du moins, il est permis de le dire, l'art italien, après avoir produit sa riche moisson de chefs-d'œuvre, était bien dégénéré; entre les mains des indignes successeurs des maîtres de la grande époque, il allait bientôt s'éteindre tout à fait épuisé. Il ne pouvait, en tout cas, répondre aux aspirations d'un peuple nouvellement arrivé à l'indépendance et jaloux de la proclamer dans toutes les manifestations de son activité. L'art que ce peuple s'était donné était, au contraire, en pleine sève; sorti des entrailles mêmes de la nation, il traduisait fidèlement sa vie et ses mœurs, et la *Leçon d'anatomie* venait, à ce moment décisif, lui apporter une éclatante consécration.

VIEILLARD A BARBE COURTE.
Vers 1631 (B. 300).

DESSIN A LA PLUME REHAUSSÉ DE LAVIS.
(Collection du duc de Devonshire.)

CHAPITRE VIII

SUCCÈS CROISSANT DE REMBRANDT COMME PORTRAITISTE. — PORTRAITS PEINTS EN 1632 ET 1633. — LE *Constructeur de navires et sa femme*. — MARTEN DAEY ET SA FEMME. — COMPOSITIONS DE CETTE ÉPOQUE ; LA *Barque de saint Pierre*; LES *Philosophes en méditation*. — RELATIONS AVEC HUYGENS. — LA SUITE DES TABLEAUX DE LA PASSION EXÉCUTÉS POUR LE PRINCE FRÉDÉRIC-HENRI.

FIGURE POLONAISE.
Vers 1633 (B. 140.)

Le succès de la *Leçon d'anatomie* fut éclatant : le nom de Rembrandt, déjà bien connu à Amsterdam, y devint tout à fait célèbre. En même temps qu'il prenait ainsi sa place au premier rang, les commandes affluaient dans son atelier. Ainsi que l'a remarqué M. Bode (1), tandis qu'en 1631 on compte à peine deux ou trois portraits peints par lui en dehors des siens propres et de ceux de son entourage, il en a dix à faire en 1632 et au moins une quarantaine de 1632 à 1634. Tout en demeurant fidèle aux qualités de conscience et de sincérité qui ont fait sa réputation, il montre maintenant plus d'ampleur, et sans modifier sa

(1) *Studien*, p. 399.

manière, il l'agrandit. L'exécution de cette grande toile lui a fait sentir ce qui peut lui manquer encore de franchise et de largeur daos le parti, de force dans le dessin.

En suivant l'ordre des dates, nous rencontrons plusieurs jeunes ménages parmi les clients de l'artiste, le portrait du mari faisant pendant à celui de sa femme, mais séparé quelquefois de celui-ci par une année d'intervalle; soit que, pressé comme il l'était, Rembrandt n'ait pu les terminer tous deux dans la même année; soit que son talent et ses succès aient mis en goût ses modèles. La collection de M. Henry Pereire nous offre d'abord deux portraits de forme ovale, en buste et de grandeur naturelle, ayant appartenu tous deux à M. Wynn Ellis, en Angleterre : le portrait d'homme signé Rembrant et daté 1632; celui de femme signé Rembrandt et daté 1633. Le mari porte un chapeau noir à larges bords, un costume noir et une collerette blanche qui rehausse encore la fraîcheur de son teint. C'est un homme déjà mûr — il est âgé de quarante-sept ans, — aux moustaches retroussées et à la barbe grisonnante; mais sa tête énergique et son regard assuré donnent l'idée d'une nature virile et robuste. Des ombres assez intenses accusent puissamment le relief de ce mâle visage, dont le modelé est cependant très délicat. L'exécution poursuivie dans les moindres détails dénote un tel scrupule et une si prodigieuse attention que chacun des plis de la collerette tuyautée est à son plan, mis exactement en perspective, recevant exactement la quantité de lumière a laquelle il a droit. Malgré tout, l'aspect est resté très saisissant. Le portrait de la jeune femme, Cornelia Pronck — car on sait à la fois son nom et son âge, trente-trois ans, — nous montre une facture un peu moins large. Vue presque de face, sa tête est d'un ovale assez allongé, et malgré la fraîcheur de ses lèvres, elle semble maladive. Suivant la mode du temps, ses cheveux à peine apparents sont tirés sous sa coiffe de dentelle, et son col blanc se détache nettement sur un vêtement noir brodé d'or. Cette aimable figure qu'éclaire un jour discret respire l'honnêteté et la candeur. A part une ombre très mince, mais qui tranche sur le blanc du col, tout est clair, limpide, transparent et lumineux; les demi-teintes très légères et assez froides avec lesquelles les chairs sont modelées ont les intonations un peu verdâtres particulières a cette époque, et reflètent le fond sur lequel se détache ce gracieux visage. Aucune virtuosité d'ailleurs, et même, à le bien

prendre, rien de très personnel dans la facture. Sauf un peu plus de délicatesse, on jurerait encore une œuvre de Th. de Keyser et l'on s'explique parfaitement qu'en dépit de leurs dates, de leurs signatures et de leur conservation excellente, ces deux portraits aient paru en 1876 d'une authenticité douteuse. Les œuvres de la jeunesse de Rembrandt étaient si peu connues à ce moment, que la direction de la National Gallery à laquelle ils avaient été présentés et qui, en vertu même du testament du possesseur, avait le droit de choisir dans sa collection, refusa de les acquérir.

Les portraits d'un autre ménage, qui appartiennent au Musée de Brunswick, ont été, comme les précédents, exécutés à un an de distance l'un de l'autre : celui de l'homme en 1632 et son pendant en 1633. Ils passaient autrefois pour représenter Grotius et sa femme, dénomination évidemment fausse, ainsi que le prouve une facile comparaison avec les images connues du célèbre écrivain. Comme les précédents, tous deux sont ovales, en buste et de grandeur naturelle ; tous deux aussi portent des costumes noirs et des fraises blanches, à double rang de plis soigneusement étudiés un à un; enfin le plus vivant, le plus remarquable comme expression, bien que le premier en date, est également celui du mari. Avec ses yeux brillants, sa moustache retroussée et ses cheveux un peu relevés sur le sommet de la tête, son air intelligent et décidé frappe au premier abord. Le portrait de femme, au contraire, est un peu maussade et inerte; le regard manque d'animation, la moue de la bouche manifeste quelque ennui et l'on dirait que cette physionomie assez ingrate n'était guère du goût de l'artiste.

Moins heureux que ce ménage et bien qu'ils méritassent mieux que lui d'être réunis, deux autres époux, signés et datés tous deux de 1633, sont aujourd'hui séparés : le portrait du mari, Willem Burchgraeff de Rotterdam, se trouvant aujourd'hui au Musée de Dresde, et celui de la femme, Margaretha van Bilderbeecq, au Stædel's-Institut de Francfort (1). Vus presque de face

Rembrandt: fic
1633:

(1) Grâce à des documents qu'il a récemment découverts, M. Bredius a pu rectifier l'orthographe des noms de ces deux époux. W. Burchgraeff était boulanger et marchand de grains à Leyde.

et vêtus de noir, ils nous apparaissent l'un et l'autre pleins de force et de vie. A voir l'exécution à la fois expéditive et sûre, on sent que Rembrandt était ce jour-là en possession de tous ses moyens, et cette franchise de la facture et des colorations s'accorde merveilleusement avec la robuste apparence de ces époux.

Les deux grands portraits du bourgmestre Jan Pellicorne avec son fils Caspar, et de sa femme Suzanna van Collen avec sa fille, sont probablement de la même date. Ils sont signés Rembrant, et l'on découvre les trois premiers chiffres 163. sur le portrait de la femme. Tous deux font partie de la collection de sir Richard Wallace et ont été acquis par lord Hertford à la vente du roi de Hollande. Mais les toiles ayant été roulées, leur conservation laisse à désirer. La disposition d'ailleurs n'est pas des plus heureuses : Pellicorne, vêtu de noir, coiffé d'un chapeau à larges bords et assis dans un fauteuil, présente à son fils, un bambin de sept à huit ans qui porte un costume gris et se tient debout auprès de lui, une bourse pleine d'argent ; sa femme, de son côté — elle est également assise et parée d'une robe noire brodée d'or avec une collerette blanche très large, — remet une pièce d'argent à sa fille, une fillette aux cheveux roussâtres et aux petits yeux clignotants. La facture est soignée, mais un peu froide, et le dessin des mains ne semble pas irréprochable; l'éclairage aussi est indécis, sans grande préoccupation de clair-obscur. Les ombres verdâtres des carnations et cette timidité de la facture nous font considérer comme très

PORTRAIT D'HOMME.
(1632) Musée de Brunswick

vraisemblable la date 1631-1632, que confirme du reste l'orthographe de la signature (Rembrant), pareille à celle de la *Leçon d'anatomie*.

Le portrait de Jan-Hermansz Krul que possède le Musée de Cassel est, au contraire, daté de 1633. Il est représenté debout, jusqu'aux genoux, la main gauche appuyée sur la hanche, l'autre pendante. La figure rubiconde vivement éclairée s'enlève sur un fond d'architecture grisâtre. Ce personnage posé très simplement, en pleine lumière, est un poète élève de Cats, auteur de fades pastorales, imitées de l'*Astrée*, et qui, un an après que Rembrandt peignit ce portrait, fondait à Amsterdam la *Chambre de musique*, une manière d'Opéra. A voir sa mise élégante, on ne croirait guère qu'il avait commencé par être serrurier. Il y paraît un peu cependant, à sa large carrure, à ses mains de forgeron, et le ton de galanterie assez vulgaire qui règne en plusieurs de ses pièces, notamment dans *Théodore et Déjanire*, trahit aussi, par endroits, son ancienne profession. Malgré son air robuste, Krul mourut en 1644, âgé à peine de quarante-deux ans. Il était lié avec Rembrandt et son entourage, car un de ses écrits, le *Pampiere Wereld* (*le Monde en papier*), contient une eau-forte de F. Bol, le *Courtisan et la mort*, attribuée autrefois à Rembrandt lui-même et dans laquelle la figure de femme rappelle les traits de Saskia.

PORTRAIT DE FEMME.
(1633) Musée de Brunswick.

La production de cette année 1633 fut signalée par des œuvres si nombreuses que nous nous contenterons de mentionner brièvement

ici plusieurs petits portraits d'enfants, dont sir Richard Wallace, la famille de Rothschild et le prince Youssoupoff possèdent des exemplaires; celui de cette dernière collection, un jeune garçon d'une physionomie agréable, au visage rond et rose, coiffé d'une toque garnie de fourrures et vêtu d'un costume rouge foncé, bordé d'ornements en or, me paraît un des meilleurs. M. James Simon, à Berlin, possède également un de ces petits portraits ($0^m,42$ sur $0^m,35$), peint vers 1633-1634. C'est celui d'une jeune femme représentée en pied, portant une coiffe noire et une robe noire à manches violettes, avec des manchettes et une collerette blanches. Elle est debout près d'une table couverte d'un tapis de Smyrne rouge, à côté d'une chaise grise. Le tapis, cette chaise et la muraille sur lesquels se joue la lumière, ainsi que la charmante expression du visage de cette jeune femme, justifient l'attribution à Rembrandt de ce petit panneau que la gaucherie des mains et une certaine lourdeur dans la facture auraient peut-être pu faire suspecter. Notons encore, dans ces dimensions un peu restreintes, une œuvre plus importante : le portrait en pied d'un jeune ménage réuni dans une chambre, peint à peu près au tiers de grandeur naturelle, signé et daté 1633 et appartenant à M. Hope of Deepdene. Le mari, un homme un peu trapu, se tient debout auprès de sa jeune femme assise à gauche ; tous deux semblent en belle humeur, et ni les attitudes ni les physionomies ne trahissent la contrainte de la pose. Malgré tout, on dirait que le maître, après s'être, à ses débuts, complu à des ouvrages de cette taille, se sent maintenant mal à l'aise dans ces dimensions exiguës. Il a besoin de se donner plus librement carrière pour manifester ses qualités acquises. S'il conserve encore sa supériorité par la science du clair-obscur et une pénétration plus profonde du caractère, il rencontre sur ce terrain plus d'un rival. Il n'a ni la touche incisive, ni le brio spirituel, ni la crânerie que Hals nous montre dans ses petits portraits et il n'atteint pas toujours le modelé ferme et délicat, ni l'exquise élégance qui font de véritables chefs-d'œuvre de quelques-unes des œuvres les plus connues que Th. de Keyser a peintes en ce genre, comme les deux portraits de famille du Musée de Berlin (1628), celui du magistrat du *Mauritshuis* de La Haye (1631) ou encore le beau portrait d'homme qui, après avoir fait partie de la collection Secrétan, est devenu récemment la propriété de M. R. Kann.

Avec le portrait d'homme du Musée de Stockholm (n° 585), nous retrouvons les dimensions habituelles de Rembrandt, celles où éclate le mieux sa prééminence. Bien qu'il ne soit ni signé ni daté, nous le croyons également de l'année 1633. Vêtu de noir, coiffé d'une calotte noire et tenant à la main un rouleau de papier, ce personnage aux cheveux grisonnants, à la tête intelligente et fine, serait, dit-on, Jean Uytenbogaerd, un théologien ardent, mêlé aux controverses passionnées de cette époque; mais nous ne lui trouvons aucune ressemblance avec les divers portraits qui nous ont été conservés du célèbre ministre. Quoi qu'il en soit, la peinture de Rembrandt est d'un relief et d'un éclat surprenants; grâce à un parti pris dont il usait assez souvent à cette époque, il y oppose le côté le plus éclairé du visage de son modèle à la partie la plus foncée du fond sur lequel il se détache.

Bien différent de cette image austère est le beau portrait de jeune homme provenant de la collection Farrer et qui appartient aujourd'hui à M. le comte de Pourtalès. Debout, vu jusqu'à mi-jambe et en grandeur naturelle, ce jeune patricien vient de se lever; une de ses mains est appuyée sur une table placée près de lui; de l'autre, étendue en pleine lumière, il semble souhaiter la bienvenue à quelque visiteur qu'il accueille d'un air avenant. Coiffé d'un chapeau noir qui ombrage son aimable visage, il est très élégamment vêtu d'un pourpoint noir, orné de nœuds de soie et d'aiguillettes d'argent, sur lequel s'étalent une collerette et des manchettes de guipure blanche. La facture à la fois large et consciencieuse, la justesse du modelé, la franchise du clair-obscur, et, par-dessus tout, l'expression très personnelle d'affabilité et de distinction du personnage, recommandent cette belle œuvre, une des plus remarquables que l'artiste ait peintes à ce moment.

Mais le véritable chef-d'œuvre de Rembrandt dans cette année 1633, déjà si bien remplie, c'est la grande toile appelée : *le Constructeur de navires et sa femme*, dans la collection de la reine d'Angleterre à Buckingham-Palace. Assis devant sa table, le mari, un bonhomme à barbe et moustache blanches, aux traits accentués, mais de physionomie très placide, est occupé à tracer le plan d'une coque de bateau. Il tient de sa main droite un compas et interrompt un moment sa tâche pour se retourner à demi vers sa femme, une vieille à coiffe blanche, qui vient d'entrer dans sa chambre et lui tend un papier, sans doute une

lettre (1). Tous deux sont très simplement vêtus, et tout aussi, dans leur modeste intérieur, indique une vie d'ordre, de mutuelle affection, honorablement soutenue par le travail de ce vieillard et par l'économie de cette bonne ménagère, qui le regarde avec un sourire si cordial. Les bonnes gens! et comme on sent qu'ils s'aiment, qu'ayant vieilli ensemble, ils ont toujours partagé d'un même cœur peines ou plaisirs et appris avec l'âge à mieux compter encore l'un sur l'autre. Il semble qu'en présence de ses modèles, Rembrandt lui-même ait été ému de leur tendre attachement, tant l'image qu'il a tracée est expressive, empreinte d'une beauté morale et d'une sérénité vraiment touchantes. L'exécution franche et généreuse, la lumière douce, chaude et discrète, l'extrême sobriété des couleurs, la clarté des ombres elles-mêmes, tout ici est dans un accord exquis avec l'intimité de cette scène familière et concourt à assurer notre sympathie à ces vieux époux. Certes l'idée de réunir ainsi sur une même toile le mari et la femme ou même tous les membres d'une famille, cette idée n'était pas nouvelle, et parmi les prédécesseurs de Rembrandt, plusieurs — de Keyser mieux qu'aucun autre — avaient produit en ce genre des œuvres excellentes. Mais cette fois le jeune artiste domine par son génie ses devanciers et ses émules. Agrandissant le cadre de la peinture de portraits, il complète l'une par l'autre la ressemblance et l'expression individuelle des époux. En les associant dans sa composition, il en tire le sujet d'un tableau dans lequel il nous présente en quelque sorte le résumé de deux vies qui, grâce à lui, resteront étroitement liées dans notre souvenir comme elles l'ont été dans la réalité elle-même.

Depuis deux ans à peine qu'il était fixé à Amsterdam, Rembrandt comptait déjà, on le voit, des clients dans toutes les conditions de la société. Théologiens, médecins, magistrats municipaux, poètes et commerçants, simples bourgeois et jeunes patriciens, matrones vénérables ou dames élégantes, des personnages de tempéraments, d'âges et de rangs très divers étaient venus dans son atelier, et il avait reproduit leur image avec une égale sincérité. Si épris qu'il soit des accoutrements bizarres, des panaches, des armes et des étoffes exotiques, il accepte dans sa

(1) M. Bredius croit que la suscription de l'adresse : « Au très honorable Joan Vij », nous donne le nom de ce constructeur. (*Niederlandsche Spectator*, 1889, n° 17.) La signature : Rembrandt et la date 1633 se trouvent sur le plan même auquel travaille ce personnage.

Nathan admonestant David.

Dessin à la plume.

Collection de M. [illegible]

réalité absolue le costume hollandais de ce temps, avec son austérité un peu monotone, ses couleurs sombres, ses coupes presque pareilles.

PORTRAIT DE J.-H. KRUL.
(1633) Musée de Cassel.

Mais, bien que les différences en soient minimes, à la manière de le porter, les goûts et les habitudes de la vie se reconnaissent. C'est en ces nuances délicates qu'un art plus raffiné se manifeste, et qu'obligé de se

mouvoir entre des limites plus étroites, il montre mieux les ressources dont il dispose, les combinaisons imprévues qu'il imagine. De même, dans les gestes, les attitudes, l'artiste est d'une sobriété extrême, ainsi qu'il convient avec une race peu démonstrative. Tout en restant simple, plein de mesure et de naturel, il s'ingénie à poser ses modèles de la manière la plus conforme à leurs occupations et à leur tempérament; il cherche pour les animer quels sont, dans leur maintien, dans leur physionomie, dans toute leur personne, les traits les plus saillants, ceux qui peuvent le mieux les caractériser, et c'est sur ceux-là qu'il insiste. Justesse des mises en place, correction du dessin, puissance et délicatesse du modelé, appropriation de la touche aux apparences des choses, harmonie de la couleur, entente parfaite du clair-obscur, il possède maintenant, et d'une manière excellente, toutes les parties de son art. Mais s'il a compris que dans cet art difficile tout a son importance et que c'est l'accord de ces divers moyens d'action qui fait les portraitistes accomplis, il a reconnu aussi, avec les maîtres, que dans les traits du visage, les yeux et la bouche ont, entre tous, une signification plus marquée. C'est là que se révèlent le mieux l'expression de la vie, le mouvement de la pensée, le reflet des impressions diverses qui peuvent traverser une âme humaine. Tandis que les autres traits restent à peu près constants chez une même personne et qu'ils échappent à notre action, ceux-là, plus variables, sont en quelque sorte façonnés par nous, témoignent de nos dispositions les plus intimes et conservent comme le pli de nos habitudes individuelles. C'est surtout dans les yeux des portraits de Rembrandt que la vie est concentrée et qu'elle apparaît avec la riche diversité de ses acceptions. En même temps qu'une ressemblance très précise et très arrêtée, ses personnages ont dans le regard je ne sais quelle mystérieuse transparence qui nous découvre leur nature intime, nous invite à les interroger de plus près, à pénétrer plus profondément dans leur âme. Aussi ces portraits de Rembrandt sont-ils inoubliables. Si en leur présence on les admire, peut-être ressent-on mieux encore à distance combien l'impression qu'ils produisent est vivace. Les revoit-on d'ailleurs, ils ont toujours quelque révélation nouvelle à nous faire, car jamais ils ne livrent entièrement du premier coup le secret de leur beauté, et de quelque prestige que notre souvenir les ait parés, ils semblent à chaque fois supérieurs

à notre attente. On sent qu'avec son amour constant de la nature et sa singulière puissance de compréhension, le maître ne peut rester froid même en face des créatures les plus humbles. Il leur trouve des charmes qui l'exaltent et le passionnent, et en se donnant tout entier à son cher travail, il ajoute quelque chose de son génie à la personnalité de ses modèles.

On conçoit le succès que devait avoir un pareil artiste, et la vogue dont il jouissait à ce moment. Ainsi que nous l'apprend Houbraken, ses œuvres étaient si recherchées que les amateurs devaient parfois se résigner à une longue attente avant d'avoir leur tour, et que, suivant le proverbe qu'il cite à ce propos, « il fallait non seulement le payer, mais le supplier ». Aussi les gens du meilleur monde se pressaient-ils dans son atelier, et parmi les modèles de cette époque, beaucoup appartenaient à la société la plus riche et la plus choisie d'Amsterdam. De ce nombre est le jeune homme coiffé d'un chapeau noir à larges bords, dont le portrait, signé et daté de 1634, se trouve au Musée de l'Ermitage. Ses traits sont réguliers, et son visage allongé, encadré par de grands cheveux châtains, se détache franchement sur le fond d'un gris verdâtre. Un large col rabattu, tout en guipure, s'étale sur son vêtement noir. La peinture est sage, posée, pleine de ressort cependant, grâce aux ombres colorées qui font valoir la fraîcheur des carnations. Il a tout à fait grand air, ce jeune homme, et à la distinction de sa physionomie on reconnaît le fils d'une famille patricienne. Quant à l'indication donnée par Vosmaer, que nous serions ici en présence de l'amiral hollandais Philippe van Dorp, elle nous paraît erronée. Le modèle est bien jeune, bien élégant pour un amiral, et nous ne lui trouvons, du reste, aucune ressemblance avec la gravure exécutée par Savery en 1634, d'après un portrait de van Dorp peint par Rembrandt qui représente ce marin vu presque de face, avec un médaillon suspendu à la chaîne passée sur son hausse-col.

De cette même année 1634, nous avons à signaler chez lord Ellesmere (Bridgewater-House) le portrait d'une jeune fille de dix-huit ans, richement parée et vêtue d'un costume verdâtre; et dans la même collection, ovale et en buste comme le précédent, celui d'une autre jeune fille, blonde et rose, vue presque de face et portant sur sa robe noire une collerette de guipure à deux rangs et une chaîne d'or (1).

(1) Ce portrait n'est point daté et peut-être, ainsi que le croit M. Bode, est-il postérieur d'une ou deux années.

Quoique ces tableaux aient un peu souffert et que leurs ombres soient devenues assez opaques, ce sont là des images pleines de fraîcheur et de jeunesse, bien faites pour contenter cette haute clientèle dont l'artiste avait conquis les suffrages, car avec une sincérité toujours pareille, il manifeste ici une grâce et un sentiment de la beauté féminine qu'on était autrefois un peu trop disposé à lui dénier. Ce charme de grâce et de beauté brille d'un éclat bien plus vif encore dans une œuvre plus importante, le portrait en pied et de grandeur naturelle de Machteld van Doorn, faisant pendant à celui de Marten Daey, son époux. Après avoir autrefois appartenu à la famille van Loon à Amsterdam, tous deux sont devenus en 1877 la propriété de M. le baron Gustave de Rothschild. Le portrait du mari seul est signé et daté de 1634; mais, contrairement à l'avis de Vosmaer qui croit celui de la femme de 1643, c'est-à-dire postérieur de neuf ans, nous pensons qu'ils ont été peints à la même époque, et les âges des deux époux aussi bien que le caractère de l'exécution justifient pleinement cette opinion déjà exprimée par M. Bode. Ce Martin Daey dont le grand-père était, paraît-il, d'origine anglaise, est un personnage assez connu dans l'histoire de la Hollande et dont Mme Bosboom-Toussaint a rappelé, il y a quelque temps déjà (1), l'aventureuse carrière. Attaché au comte Maurice de Nassau, il l'avait accompagné au Brésil, où il avait servi à la fois comme officier et comme administrateur. A le voir tel que l'a peint Rembrandt, on se croirait en présence d'un jeune mondain très élégant. Sa mise recherchée tranche sur la simplicité habituelle des costumes de cette époque et semble même d'un goût un peu risqué. Mais cet accoutrement, qui, l'on peut en être certain, sort de chez le meilleur faiseur, est galamment porté, avec une aisance naturelle qui échappe au ridicule. Ainsi que dans le grand portrait de M. de Pourtalès, ce jeune homme a la figure ronde et rougeaude s'avance en souriant vers le spectateur, comme s'il venait à la rencontre d'un visiteur auquel il veut faire accueil. Rembrandt aime à saisir ainsi sur le vif ces acceptions très particulières de la vie, et il cherche toujours à les approprier à la condition et à la tournure de ses modèles. Il a mis cependant quelque chose de plus dans le portrait de sa compagne, et l'attitude

(1) *De Gids*, septembre 1867.

Le Coucher.

Dessin à la plume rehausse de [illegible]

[illegible]ABINE [illegible] S[illegible]CKH[illegible]N

réservée de cette jeune dame aussi bien que son costume d'une élégance plus sévère s'accordent avec la distinction accomplie de toute sa personne. Vêtue d'une robe noire avec une rosette blanche au corsage, elle est debout, presque de face comme son mari, et tient dans sa main droite un éventail attaché à une chaîne d'or; l'autre main soulève sa jupe très ample qui découvre un pied mignon, coquettement emprisonné dans un petit soulier de satin blanc. Qu'elle a bonne tournure ainsi! Quelle sérénité dans son regard, quelle aimable dignité dans tout son maintien! L'exécution à la fois large et nuancée, peu apparente, mais d'une habileté consommée, concourt ici à l'expression, et la légère inclinaison de la tête, la clarté de ses ombres éclairées par le reflet de la collerette, enfin la forme exquise de mains tout à fait aristocratiques complètent le charme de ce portrait qui soutiendrait la comparaison avec les œuvres les plus délicates et les plus nobles de van Dyck, le peintre par excellence de toutes les grâces féminines.

Avec la même importance, deux autres portraits, également en pied et de grandeur naturelle, signés et datés de 1634, ont un tout autre caractère. Nous voulons parler de ceux de Hans Alenson (1) et de sa femme, qui appartiennent à la famille Schneider. De ces deux pendants, le portrait de l'homme, cette fois, est de qualité supérieure. Celui de la femme, cependant, n'est pas indigne de Rembrandt : vue presque de face, assise dans une pose très simple, la compagne du ministre est vêtue d'une robe noire à plis très épais. C'est une personne déja mûre, mais dont la physionomie placide et le teint vermeil attestent la santé; cependant les traits de cette femme assez replète n'ont pas grand caractère, et si le peintre en a bien exprimé la douceur un peu molle, son individualité assez effacée pâlit encore au redoutable voisinage du portrait de son mari. Celui-ci est un vrai chef-d'œuvre, et dès le premier coup d'œil il est évident que le maître avait trouvé là un modèle à son gré. Comme sa femme, le ministre est assis dans un fauteuil un peu massif, à dossier de cuir rouge garni de clous dorés. Devant lui, sur une table couverte d'un tapis verdâtre, sont étalés quelques livres et il vient d'inter-

(1) Vosmaer, qui le nomme Ellison, le dit membre de l'église anglicane d'Amsterdam. C'est sous ce nom et sous ce titre que le portrait figurait en 1860 à la vente de S. Colby à Londres, mais M. Moes nous apprend, dans son *Iconographia Batava*, qu'il n'y avait en 1634, à Amsterdam, aucun ministre anglican du nom d'Ellison; il a retrouvé, en revanche, un ministre mennonite appelé Alenson, vivant à cette époque à Harlem.

rompre la lecture qu'il faisait dans l'un d'eux, sans doute une Bible. Alenson est vêtu d'une houppelande noire à grandes manches pendantes et il porte une fraise blanche à tuyaux et une petite calotte noire. La tête très énergique se détache nettement sur le fond, et le regard, dirigé bien en face, est plein de feu, d'intelligence et d'autorité. Toute la personne, du reste, avec un air de santé, respire une énergie morale tout à fait singulière. De sa main gauche, petite et un peu ridée, appuyée sur la poitrine, il semble affirmer la sincérité et la force de ses convictions. Rembrandt seul a su mettre dans ses portraits cette intensité, cette profondeur d'expression ; mais jusque-là il n'avait eu ni cette décision, ni cette éloquence. L'image, cette fois, tout en nous donnant une représentation fidèle de la réalité, dépasse la portée d'un simple portrait. C'est en même temps un document historique et comme un témoignage vivant, irrécusable, de ce qu'étaient ces natures foncièrement religieuses, austères et ardentes, qu'on rencontre alors dans l'histoire de la Hollande et qui ont exercé sur le mouvement des idées et sur la politique elle-même une influence si considérable. On ne s'expliquerait guère, en vérité, si les hasards des enchères n'amenaient souvent des résultats pareils, l'accueil fait en 1876 par le public à ces deux portraits, lorsqu'ils furent mis en vente après la mort de M. Schneider. Non seulement leur mise à prix, à 110000 francs, ne fut pas couverte, mais parmi quelques amateurs, assurément peu familiarisés avec la manière de Rembrandt à ce moment de sa carrière, des doutes s'élevèrent au sujet de l'attribution au maître, alors que tout dans cette œuvre magnifique en proclame si haut le mérite et l'authenticité. Aussi sommes-nous heureux de nous trouver, sur ce point encore, en parfaite conformité de sentiment avec M. Bode, qui vante à bon droit la valeur et la conservation irréprochable de ces deux peintures.

D'importance un peu moindre, mais tout aussi précieux et d'une conservation peut-être encore supérieure, le beau portrait de femme âgée qui appartient à la National Gallery est également signé et daté de 1634. Par une coquetterie que justifient assez l'âge et l'aspect de son modèle, le peintre, en regard de sa signature, a placé l'inscription : *Ætatis suæ 83.* Soignée dans sa mise, la bonne vieille est restée fidèle à la mode de son époque : sa robe noire à épaulettes un peu saillantes est d'une coupe très simple, sans ornements, et, comme c'était alors

l'usage, ses cheveux gris sont tirés sous sa petite coiffe blanche aux ailettes détachées. Le pauvre visage porte mainte trace des effets du temps : les chairs rugueuses, plissées en tous sens, sont collées aux tempes et pendent aux joues, flasques et déformées ; mais la physionomie commande le respect. Un sang généreux circule encore sous l'épiderme, la bouche est restée aimable et bienveillante, et sous leurs paupières froncées, les yeux toujours vifs conservent une étincelle d'intelligence et de bonté. Si la curiosité extérieure s'est émoussée, on sent que la vie morale demeure intacte chez cette octogénaire et l'on comprend qu'une telle étude était bien faite pour intéresser le maître. C'est avec un rare bonheur qu'il a su montrer, à côté de ces injures de la vieillesse imprimées sur le corps, l'élévation d'une âme grandie par les épreuves inséparables d'une longue existence et qui de plus en plus se détache du monde pour se replier sur elle-même. Comme dans le portrait du pasteur Alenson, c'est l'expression de la vie intime qui domine ici, mais avec une exécution bien autrement libre et personnelle. L'harmonie des colorations n'a d'égale que leur extrême hardiesse : quand de près on regarde ces chairs éclatantes de lumière, on est étonné de l'audace de ces tons francs, de ces touches de vermillon pur aux lèvres et aux joues, de la crânerie de ces luisants appliqués d'une main si sûre, du cliquetis de ces couleurs juxtaposées sans être fondues, mais qui, à distance, se tempèrent et vibrent à l'unisson. En étudiant scrupuleusement la réalité dans ses moindres détails, Rembrandt apporte à cette étude le savoir et l'entrain d'un praticien consommé, sans jamais se laisser entraîner par sa virtuosité. Jusqu'au bout il reste maître de lui-même et subordonne toutes les ressources de son talent au but qu'il s'est proposé. Bien qu'il ait dès lors conquis, et sans conteste, le premier rang comme portraitiste, il n'entend pas subir les servitudes qu'amène d'ordinaire une situation si en vue. Avant tout, il est désireux de perfection, et de son mieux il cherche à se contenter lui-même. En contact avec des modèles de conditions si diverses, il s'intéresse surtout à ceux dont la personnalité est le mieux caractérisée et mérite par cela même une observation plus pénétrante. Ce n'est pas un métier qu'il exerce, ainsi que font trop souvent les peintres à la mode ; c'est son art auquel il se donne tout entier, avec un amour toujours plus passionné et des exigences toujours plus hautes. Si nombreux d'ailleurs que soient ces portraits,

ils n'absorbent pas complètement l'activité du jeune maître. Jamais, en tout cas, il ne négligerait les occasions de s'instruire qui peuvent s'offrir à lui. C'est ainsi que vers 1634 nous le voyons peindre d'après nature une tête de jeune nègre connue sous le nom de *l'Archer noir* et qui fait partie de la collection de sir Richard Wallace. L'artiste l'a représenté vêtu d'un costume bleu verdâtre garni de fourrures et tenant un arc à la main. Peut-être même, dans son ardeur, a-t-il un peu plus que de raison prolongé la séance de pose, car le négrillon a un air morose et ennuyé que le maître a sans doute très fidèlement copié.

Outre ces sincères études, Rembrandt se réserve aussi une part de son temps afin de donner à son imagination toujours bouillonnante les satisfactions qu'elle réclame. Nous ne trouverons pas, il est vrai, dans cette période de compositions très importantes. Ses journées sont trop occupées pour entreprendre des ouvrages de longue haleine qui exigeraient une préparation un peu suivie. Mais parmi ceux qui appartiennent à cette période de sa vie, plusieurs ont droit à notre attention. De ce nombre est un tableau daté de 1633, *la Barque de saint Pierre*, déjà célèbre du temps de Houbraken, qui en vante à la fois la vérité des expressions et le fini précieux. Il appartenait alors à l'un des amateurs les plus connus de cette époque, le bourgmestre Jan Hinloopen, et il se trouve aujourd'hui en Angleterre chez lord Francis Pelham-Hope. Cet épisode du Christ endormi au milieu de la tempête était de nature à tenter le peintre, et la composition qu'il lui a inspirée est à la fois pathétique et pittoresque. Une lueur sinistre éclaire à peine le ciel assombri par l'orage, et la mer soulevée secoue violemment la pauvre embarcation, qu'entoure l'écume blanchâtre des flots prêts à la submerger. Les disciples éperdus se cramponnent aux cordages et aux voiles, d'autres se disposent à réveiller le maître, dont le tranquille sommeil contraste avec leur effarement. Sauf un détail assez vulgaire et bien conforme, du reste, au goût hollandais de ce temps — un des passagers qui, le front appuyé contre le bord, manifeste d'une manière un peu trop évidente son malaise, — la scène est saisissante, éloquemment interprétée par un homme qui sur les plages de son propre pays a pu observer les rudes assauts des flots grisâtres, déchaînés par la tempête.

Bien que non daté, le *David jouant de la harpe devant Saül*, au

Etude pour le « Philosophe » du Louvre

Dessin à la mine de plomb

Stædel's-Institut de Francfort, nous paraît de cette même année 1633, peut-être même antérieur d'un ou deux ans. Debout, au centre, le roi, tenant d'une main sa lance, écoute d'un air farouche les accords du jeune musicien placé un peu à l'écart. La vulgarité des traits du roi, le dessin fort peu correct de sa main et certaines lourdeurs d'exécution ont fait suspecter l'authenticité de cet ouvrage, que le catalogue attribue à S. Koninck. Mais la qualité de la lumière, l'expression du visage de Saül, l'accord du rouge de son manteau avec les gris froids qui dominent dans le tableau, enfin le caractère même de la facture qui rappelle bien celle des œuvres de la période primitive, permettent de restituer au maître — ainsi que l'a fait M. Bode — une composition qu'il devait plus tard traiter avec plus d'ampleur.

PORTRAIT D'UNE VIEILLE DAME.
(1634) National Gallery.

On ne saurait, au contraire, élever aucun doute à propos de deux autres petits panneaux de cette date, les *Philosophes en méditation* du Musée du Louvre. L'un d'eux surtout (n° 408 du catalogue) est remarquable, bien qu'il s'y trouve un hors-d'œuvre : cette femme qui, à droite et au premier plan, attise le feu allumé dans une grande cheminée, prétexte évident pour étudier la lumière du jour opposée à celle d'un foyer artificiel et les reflets combinés de l'une et de l'autre. Mais, en réalité, cet épisode accessoire est peu apparent et ne distrait pas l'attention du sujet principal, le vieillard plongé dans ses réflexions qui a donné son nom au tableau. Assis près d'une fenêtre, les mains

croisées, dans une attitude méditative, il vient de quitter sa lecture. Le jour qui va finir éclaire encore son modeste réduit de ses reflets dorés. Dans cette atmosphère tranquille, absorbé par ses pensées, il songe à sa vie écoulée, et, les yeux fixes, sans rien voir, il regarde en lui-même. Le visage vénérable de ce vieillard, les nuances effacées de son costume, le recueillement qui se fait autour de lui, la douceur de cette lumière qui décline, la transparence délicate de ces ombres qui vont bientôt s'épaissir, le choix de ces divers traits rapprochés et rendus avec un art exquis, tout cet ensemble enfin vous charme peu à peu par son indicible poésie. Avant Rembrandt et après lui, bien d'autres ont abordé des effets pareils. Au Louvre même, à quelques pas de ce *Philosophe*, un *Intérieur rustique* d'Ad. van Ostade daté de 1642 semble inspiré par le maître, et reproduit une impression analogue. Plus tard encore, et probablement aussi à son exemple, Pieter de Hooch, avec toute la perfection dont il est capable, nous fera admirer dans ses *Intérieurs* les jeux complexes de la lumière et de l'ombre, peut-être même plus exactement observés dans la justesse de leurs valeurs et l'infinie diversité de leurs reflets. Mais ce ne sont là chez ces artistes que des visées purement pittoresques, et nous chercherions en vain dans leurs œuvres cette signification expressive, ces rapports intimes qui chez Rembrandt unissent si étroitement l'exécution aux convenances du sujet lui-même. Les personnages, pour lui, demeurent toujours l'essentiel, et les modifications variées de la lumière servent surtout à nous révéler leur vie morale, à nous dire les impressions qu'ils ressentent. Tel est bien ici le cas, et l'importance que Rembrandt attachait à cette figure de vieillard qu'il a placée dans son tableau nous est assez prouvée par les nombreuses figures faites par lui avant d'en arrêter définitivement la composition. Nous retrouvons là, en effet, le type que nous avons déjà eu l'occasion de signaler dans plusieurs des peintures et des eaux-fortes de ses débuts, ainsi que dans les élégants dessins à la sanguine que possèdent les cabinets de Berlin, du Louvre et de l'Ermitage, et l'année même où il peignait ce *Philosophe*, il en refaisait une étude spéciale au crayon noir, rehaussée de lavis, étude qui appartient au Stædel's-Institut. Quant à l'autre *Philosophe* du Louvre n° 409 du catal., il reproduit à peu près, mais en sens inverse, la disposition du premier, et tout en nous offrant des qualités analogues, il est cependant inférieur. Les traits du personnage n'ont pas la même

Le Philosophe en méditation 16[illegible]

(MUSÉE DE LEIPZIG)

distinction, et quoique très habilement répartie, la répartition de la lumière est moins poétique.

Un autre tableau de cette époque, le *Christ et les disciples d'Emmaüs*, qui, après avoir fait partie de la collection Leroy d'Étiolles, a été récemment acquis par M. Ed. André, nous semble un peu antérieur aux *Philosophes* du Louvre et porte le même monogramme que l'un d'eux. Dans cette première idée d'un sujet que Rembrandt devait plus d'une fois reprendre par la suite, nous retrouvons les mêmes recherches de clair-obscur avec une disposition dont l'originalité confine à la bizarrerie. Mais déja la façon de concevoir une pareille scène est tout à fait personnelle et l'on comprend dès lors à quel point le peintre était frappé par un épisode qui ne devait plus cesser de hanter son esprit.

A ce moment où la célébrité croissante de Rembrandt attirait de plus en plus sur lui l'attention, son succès allait être consacré par une suite importante d'acquisitions et de commandes faites pour le prince qui, sous le titre de *stathouder*, gouvernait alors la Hollande et dont le nom devait rester associé à la période suprême de sa prospérité. Fils du Taciturne, Frédéric-Henri trouvait, en succédant à son frère Maurice, sa patrie déjà affranchie des principales difficultés qu'il lui avait fallu surmonter. Avec des temps plus calmes, il avait pu mieux que ses prédécesseurs s'intéresser aux arts et songer à la décoration des palais qu'il possédait ou qu'il se faisait construire à Buren, à Ryswyk, à Honsholredyk. Ses goûts, il est vrai, comme ceux de la haute société de cette époque, le portaient plutôt vers les Flamands, comme Rubens, van Dyck, Jordaens ou Gonzalès Coques, que vers ses compatriotes. Cependant il ne pouvait négliger complètement ces derniers, et l'éclat de l'école hollandaise à ce moment, aussi bien que le souci d'une habile politique, le portait à les encourager. Avec Mierevelt, Ravesteyn et Honthorst qui demeuraient toujours les portraitistes attitrés de la maison d'Orange, c'étaient surtout les *italianisants*, et parmi eux M. Uytenbroeck, Pieter de Grebber et Dick Bleker, qui étaient l'objet de ses faveurs. Le prince payait assez largement ses achats, car une *Vénus* de ce dernier, peintre pourtant assez médiocre, était acquise par lui au prix de 1700 florins, somme très respectable pour ce temps. Constantin Huygens, le secrétaire de Frédéric-Henri, lui servait d'intermédiaire dans ses relations avec les artistes et nous savons tout le cas que celui-ci

faisait de Rembrandt, qui, dès ses débuts, s'était trouvé en rapport avec lui et avec sa famille. Nous avons vu, en effet, qu'il avait peint en 1632 le petit portrait de son frère Maurice, et en 1633 celui de son beau-frère, l'amiral Ph. van Dorp; car si le portrait de l'Ermitage, qui passe pour représenter ce dernier, ne reproduit ni les traits, ni le costume de la gravure de S. Savery, celle-ci a cependant été faite d'après une peinture de Rembrandt, ainsi que l'atteste l'inscription qu'elle porte. C'est probablement grâce à ces relations que le jeune maître fut signalé à la bienveillance du prince, et plusieurs lettres d'une correspondance engagée entre Huygens et Rembrandt nous fournissent des détails assez curieux sur une série de compositions achetées successivement par le stathouder. Après avoir fait partie de ses collections, ces ouvrages devenaient en 1781 la propriété de l'Électeur palatin et passaient de la galerie de Dusseldorf à la Pinacothèque de Munich, où ils sont réunis aujourd'hui. Bien que les deux premiers seuls appartiennent à l'année 1633, nous n'avons pas cru devoir les séparer de ceux qui les ont suivis, puisque dans la pensée du peintre ils étaient destinés à former un ensemble et qu'avec des dimensions à peu près pareilles, leur exécution ne diffère pas très sensiblement.

FRAGMENT DE LA DESCENTE DE CROIX.
(1633) Pinacothèque de Munich.

En 1633 Rembrandt avait chez lui deux de ces tableaux terminés : l'*Érection de la Croix* et la *Descente de Croix*, auxquels se rapporte

LA DESCENTE DE CROIX.
1633 (B. 81).

très probablement la première des lettres qui ouvrent cette correspondance (1). L'un d'eux ayant plu au stathouder, il avait exprimé l'inten-

(1) L'original, dont Vosmaer a donné à la fois la copie et la traduction (p. 187), appartient au British Museum.

tion de s'en rendre possesseur. L'artiste invite Huygens à venir voir si l'autre, qui est également disponible et qui pourrait servir de pendant, ne conviendrait pas aussi au prince. Il estime qu'il vaut bien 200 livres, mais, confiant dans l'appréciation de « Son Excellence, il se contentera de ce qu'Elle lui accordera », et en post-scriptum il ajoute que « le tableau fera le meilleur effet s'il est exposé à une forte lumière ». Comme toutes les autres compositions de la série, l'*Érection de la Croix* est disposée en hauteur et cintrée à la partie supérieure. Ainsi que l'avait fait Rubens, dans le grand triptyque de la cathédrale d'Anvers, la croix placée en travers partage obliquement en deux le ciel assombri sur lequel se détache le corps livide du Christ. Ses traits ont une expression indicible de souffrance et il lève vers son père un regard suppliant. Un soldat couvert d'un casque et d'une armure, et quatre personnages arcboutés contre la croix, font effort pour la dresser. Près de là, monté sur un cheval blanc qu'on entrevoit à peine, un chef vêtu d'un costume oriental et coiffé d'un turban à haute forme surveille l'exécution. A gauche, les deux larrons sont amenés par des gardes, et contre la croix, un homme coiffé d'une barrette bleue et dont les traits rappellent vaguement ceux du peintre lui-même, regarde avec pitié les pieds percés de clous et baignés de sang du divin supplicié. Tout autour, une foule nombreuse et confuse de soldats, de curieux, de femmes et de prêtres. Le sujet est clairement exprimé dans ses traits les plus significatifs, et la figure du Christ en pleine lumière forme un contraste frappant avec l'ombre qui envahit les fonds noyés dans une mystérieuse obscurité.

Dans la *Descente de Croix* dont nous donnons ici le fragment central, le corps du Christ vient d'être détaché, et sa tête, contractée par la souffrance, retombe sur son épaule. Un homme suspendu à l'une des branches de la croix soutient le linceuil dans lequel quatre personnages placés au-dessous reçoivent le cadavre. Affaissée, meurtrie et comme tassée sur elle-même, la précieuse dépouille est recueillie avec une piété respectueuse, tandis qu'à ses pieds, des disciples et des femmes disposent les draperies destinées à l'ensevelir ou s'empressent pour secourir la Vierge défaillante entre les bras de Madeleine. Un homme à barbe grise, coiffé d'un turban, assiste indifférent à cette scène pathétique, et sa tranquillité fait encore mieux ressortir l'émotion des personnages qui l'entourent. Bien que très travaillé et fini avec soin, le

tableau porte la trace des indécisions et des corrections du maître. Des repentirs restés visibles nous montrent que les deux figures posées de part et d'autre au-dessus du Christ, étaient primitivement placées un peu plus haut. La conservation de cet ouvrage, d'ailleurs, aussi bien que celle des autres épisodes de la Passion réunis à la Pinacothèque, laisse beaucoup à désirer ; les craquelures et les retouches y sont nombreuses, et les ombres devenues très opaques ne permettent plus guère de découvrir les détails des premiers plans ou des fonds.

Les diverses variantes qui existent de cette composition, la plus remarquable de la série, attestent la prédilection marquée que l'artiste avait pour elle. Ce sont d'abord deux eaux-fortes, évidemment postérieures au tableau, puisque les épreuves sont en sens inverse de ce tableau — l'une laissée inachevée par Rembrandt, l'autre exécutée sous ses yeux, — et sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir ; puis une répétition peinte par lui l'année suivante (1634) et qui, de la galerie de Cassel a passé successivement dans celles de la Malmaison et de l'Ermitage (n° 800 du catal.). Cette fois, le maître, ayant agrandi sa manière, a senti le besoin de traiter son sujet dans des dimensions un peu moins restreintes (1). La bonne conservation de la peinture permet aussi de mieux suivre les dégradations de la lumière, qui, de l'éclat le plus vif concentré sur le corps et le blanc linceul, va peu à peu s'éteindre sur les groupes voisins, puis se perdre tout à fait avec les personnages des derniers plans, à peine éclairés par quelques reflets livides. Grâce à la savante économie de ces modulations, l'aspect de l'ensemble reste simple, et en dépit de la multiplicité des épisodes et des contrastes, l'œuvre a gardé son unité.

Les acquisitions du prince ne devaient pas se borner à ces deux tableaux et il avait été, sans doute, satisfait de son achat, car en février 1636 (2) une nouvelle lettre de Rembrandt nous apprend que ce dernier avait reçu la commande de trois autres ouvrages : une *Mise au tombeau*, une *Résurrection* et une *Ascension* « concordant avec l'*Érection* et la *Descente de Croix* » qui étaient déjà en la possession du

(1) La *Descente de Croix* de la Pinacothèque a $0^m,89$ de haut sur $0^m,65$; le tableau de l'Ermitage : $1^m,58$ sur $1^m,17$.

(2) Cette date a été anciennement ajoutée, d'une autre main ; mais elle paraît très vraisemblable d'après le contenu de la lettre qui, après avoir pendant longtemps fait partie de la collection Vertolk Van Soelen, a été achetée en Angleterre en 1871.

stathouder. L'artiste informe Huygens que « de ces trois tableaux, l'un est achevé, celui où le Christ monte au ciel, et les deux autres plus qu'à moitié ». Il pourrait envoyer celui qui est fait ou attendre que tous soient terminés; mais il se conformera au désir qui lui sera exprimé à cet égard. Suivant toute probabilité, l'*Ascension* fut livrée immédiatement, tandis que les deux autres toiles ne furent remises au prince que trois ans après. Les dimensions de l'*Ascension* (0m,92 sur 0m,67) sont à peu près les mêmes que celles des tableaux précédents, mais, plus que celles-ci encore, cette peinture a noirci et elle est à la fois une des plus détériorées et des moins intéressantes de toute la série. Ce n'est pas qu'on ne puisse y relever çà et là quelques figures expressives, comme celle de ce vieillard à barbe grise qui, mêlé aux disciples, joint ses mains dans un transport d'amour et d'admiration. Mais les petits anges dispersés dans le ciel sont, en général, assez disgracieux, et le Christ lui-même, avec sa pose étrange et les draperies dont il est si bizarrement affublé, ne répond en rien à l'idée qu'évoque un pareil sujet.

C'est seulement en 1639 que les deux derniers tableaux, la *Mise au tombeau* et la *Résurrection*, furent terminés. A la date du 12 janvier, Rembrandt écrit de nouveau à Huygens pour lui dire « qu'il les a achevés avec beaucoup d'étude et de zèle.... C'est dans ces deux pièces qu'il s'est efforcé d'exprimer le plus de naturel et d'action, ce qui est aussi la principale raison qu'il y a été occupé si longtemps ». Il demande s'il doit les expédier, et pour reconnaître un peu les soins et l'obligeance du secrétaire du prince en cette affaire, l'artiste revient sur la proposition qu'il lui a déjà faite dans sa lettre précédente, de joindre à cet envoi une toile de 10 pieds de haut sur 8 de large dont il désire « lui faire hommage pour sa maison ». Huygens hésitait, paraît-il, à accepter cette offre; mais à quelques jours de là (27 janvier 1639), dans une nouvelle missive où, après avoir demandé des instructions pour l'envoi des deux tableaux, il sollicite un payement « aussi prompt que possible », Rembrandt revient à la charge. « Il espère que Huygens ne dédaignera pas ce premier souvenir qu'il lui donne », sachant le plaisir qu'il aurait à témoigner ainsi sa reconnaissance pour tout ce que Huygens a fait pour lui. En post-scriptum, il prie, cette fois encore, que « le tableau soit exposé sous une lumière très forte, afin qu'on puisse le regarder de loin, car ainsi il fera mieux ». Ayant reçu l'ordre d'envoyer

Le Géographe.

Dessin à la plume rehaussé de bleu

(COLLECTION DE LA BERTHE)

les tableaux, Rembrandt les expédie, en les accompagnant de quelques lignes pour dire le prix qu'il en attend. Il pense qu'ils ne lui seront pas payés « moins de 1000 florins chacun ; cependant, si Son Altesse estime qu'ils ne méritent pas ce prix, elle donnera moins, comme bon lui semblera. Pour lui, il s'en rapporte à l'appréciation et à la discrétion de Son Altesse, et il se contentera, avec gratitude, de ce qui lui sera alloué ».

PORTRAIT DE REMBRANDT.
1633 (B. 17).

Bien que postérieure de trois ans à l'*Ascension*, la *Mise au tombeau* et la *Résurrection* — celle-ci porte, en effet, la date de 1639 — semblent cependant de la même année. Ce qui explique un peu cette anomalie, c'est qu'elles ont été toutes trois, nous le savons, commencées avant 1633 et qu'en terminant les deux dernières, Rembrandt a évidemment cherché à accommoder son style et son exécution elle-même au programme qu'il s'était tracé dès le début. Nous verrons pourtant que dans cet intervalle il avait assez notablement modifié sa manière : en gagnant plus d'ampleur et de simplicité, il mettait aussi dès lors plus de clarté et de force dans l'expression de sa pensée.

L'ordonnance de la *Mise au tombeau* ne manque ni de grandeur, ni d'éloquence. Cette grotte tapissée de plantes qui en garnissent l'entrée, cette échappée sur le calvaire et les trois croix dont les silhouettes se dressent sinistres à l'horizon, cette foule tumultueuse, ces vagues lueurs ou ces ombres épaissies autour du cadavre blafard, tout cela est assurément digne du maître et atteste la richesse d'une imagination ingé-

nieuse à découvrir dans les sujets les plus rebattus des côtés qui avaient échappé à ses prédécesseurs. Mais en même temps que ces qualités, il faut bien signaler plus d'un détail choquant : ce Christ étriqué et misérable, la laideur de quelques-uns des assistants, la multiplicité excessive des épisodes et la complication même de tant d'éclairages différents : le soleil dont les reflets dorés persistent encore à la base du ciel, le flambeau dont Nicodème abrite de sa main la flamme, et la lanterne qui luit vers la droite. Telle qu'elle est, cette composition fut, à ce qu'il paraît, très goûtée en son temps, car le Musée de Brunswick et celui de Dresde en possèdent, le premier une et le second deux copies, faites vraisemblablement sous les yeux de Rembrandt. L'une de ces dernières (n° 1566 du catalogue de Dresde) était, sans doute, restée dans son atelier, car, après l'avoir retouchée çà et là, le maître l'a signée et datée de 1653. L'exécution de cet ouvrage dont il acceptait ainsi la paternité est d'ailleurs fort inégale. A côté de portions très travaillées, comme le groupe des Saintes Femmes à droite et celui des hommes qui portent le cadavre, les personnages placés dans l'ombre à l'entrée de la grotte sont, au contraire, peints d'une main lourde et inexpérimentée. Le Christ n'est qu'à peine indiqué et l'on voit encore le trait noir de l'esquisse qui cerne sa poitrine, ses bras et ses jambes. Le linceul, très fortement empâté, est aussi traité d'une manière expéditive et à grands coups de brosse. Rembrandt devait, d'ailleurs, remanier plus tard la composition de cet épisode dans deux eaux-fortes, exécutées l'une vers 1645, l'autre en 1654, et dans un dessin à la plume qui, après avoir fait partie de la collection Crozat, appartient aujourd'hui au cabinet de Stockholm. La scène, plus simplement conçue, y est également disposée en hauteur, et l'artiste se proposait, sans doute, de la peindre ainsi, car les dimensions qu'il voulait donner à son tableau sont écrites de sa main sur les marges de ce dessin.

Les complications, les laideurs et surtout les fautes de goût que nous avons signalées dans la *Mise au tombeau*, nous devons les relever plus vivement encore dans la *Résurrection*. On imaginerait difficilement une figure plus vulgaire que celle de l'ange qui vient de soulever la pierre du sépulcre; quant aux soldats qui, dans leur effroi, se culbutent pêle-mêle, ils sont tout à fait grotesques. Et cependant, ces réserves faites, l'originalité créatrice de Rembrandt ne se révèle-t-elle pas d'une

manière éclatante dans cette figure de Christ qui, en dépit de l'emmêlement des lignes et des contrastes violents de l'effet, demeure le sujet principal de la scène? C'est une merveille d'invention que cette figure qui, la main appuyée sur le rebord du sépulcre, se soulève doucement, et l'on ne peut oublier, quand on l'a vu, ce visage éteint, d'où la vie est encore absente, mais qui peu à peu semble se ranimer devant vous; ces grands yeux qui s'essayent à regarder, et les gestes incertains de ces membres inertes. Il y a là une de ces conceptions qui paraissent excéder les ressources de la peinture, tant elles sont insaisissables, et que le génie seul, dans sa naïve audace, pouvait aborder et fixer avec une pareille puissance (1).

La *Résurrection* clôt cette série de compositions que, malgré la différence de leurs dates, nous n'avons pas voulu séparer, car tous les épisodes qu'elle comprend se rapportent à la *Passion* et elles offrent d'ailleurs entre elles, nous l'avons vu, des analogies positives d'arrangement et d'exécution. Quel que soit l'intérêt qui s'y attache, on ne saurait dire qu'elles comptent parmi les chefs-d'œuvre de Rembrandt. Peut-être le désir de plaire au prince et de justifier un choix qui l'honorait l'a-t-il porté à multiplier comme il l'a fait ici les personnages et les contrastes, alors que les dimensions de ces tableaux comportaient, au contraire, des ordonnances moins compliquées. L'artiste ne se sent plus à l'aise dans ces dimensions dont il s'accommodait autrefois. Il n'y montre plus le fini précieux qui distingue quelques-unes des productions de ses débuts, la *Présentation au temple* notamment, et les habitudes d'ampleur qu'il a prises se trahissent en certains endroits par des touches peu appropriées à la taille de ces ouvrages. A son insu, du reste, il semble que le souvenir des Italiens, qui avant lui ont traité ces nobles sujets, le poursuive; mais en passant par ce cerveau hollandais ces réminiscences involontaires ont perdu quelque chose de la grandeur et de la beauté que nous admirons chez les maîtres de la Renaissance. En forçant ici son talent, Rembrandt n'est plus tout à fait lui-même. S'il nous étonne par l'imprévu de ses combinaisons, il ne nous touche

(1) La conservation de cette peinture n'est pas meilleure que celle des autres toiles de cette série, malgré l'inscription un peu prétentieuse placée au revers par le peintre de l'électeur qui restaura ce tableau au siècle dernier : *Rembrandt creavit me; P. H. Brinckmann ressuscitavit.*

pas comme il le fait si facilement dans des scènes plus familières, mieux adaptées à son tempérament. Sans ses qualités habituelles il a des défauts plus visibles : des bizarreries, des vulgarités, une accumulation de détails qui ne va pas sans quelque confusion. Et cependant sa sincérité est entière, et comme il le dit lui-même dans le passage d'une de ses lettres que nous avons cité plus haut, il croit avoir mis dans ces ouvrages « le plus de naturel et le plus d'action ». Mais ces mérites qui, en effet, lui sont propres n'apparaissent pas ici avec l'éloquence dont plusieurs fois déjà il a fait preuve. Avec moins d'efforts il y atteindra plus sûrement à l'avenir, alors que sans sortir jamais « du naturel », il arrivera de plus en plus à manifester toutes les ressources d'un sujet, à exprimer tout ce qu'il recèle de pittoresque et d'émotion.

LA MÈRE DE REMBRANDT.
1633 (B. 351).

DESSIN A LA PLUME REHAUSSÉ DE SEPIA.
(Collection de M. J.-P. Heseltine.)

CHAPITRE IX

SASKIA VAN UYLENBORCH ET SA FAMILLE. — SES PORTRAITS PEINTS PAR REMBRANDT. — LA *Fiancée juive*. — REMBRANDT ÉPOUSE SASKIA (26 JUIN 1634). — ÉTUDES ET TABLEAUX PEINTS D'APRÈS ELLE; L'*Artémise* DU MUSÉE DU PRADO; LE *Bourgmestre Pancras et sa femme*; *Rembrandt et Saskia* DE LA GALERIE DE DRESDE. — VIE DE TRAVAIL.

REMBRANDT
AUX TROIS MOUSTACHES.
Vers 1634 (B. 2.).

On vient de voir combien ces premières années du séjour de Rembrandt à Amsterdam avaient été laborieuses, et cependant notre énumération déjà si longue des œuvres peintes par lui à cette époque est loin d'être complète. A ces tableaux, à tous ces portraits que nous venons de citer, il faudrait joindre ici ses dessins et surtout les nombreuses eaux-fortes exécutées par lui ou sous sa direction. Mais à raison des problèmes de collaboration que soulèvent quelques-unes d'entre elles, nous les étudierons dans le chapitre suivant, en parlant des premiers élèves que la réputation du maître avait attirés auprès de lui. Quels que fussent l'activité incessante de Rembrandt et le soin jaloux avec lequel il défendait un temps qu'il voulait réserver entièrement à son art, on se demande, en vérité,

comment un seul homme a pu suffire à un tel labeur. Il est d'ailleurs toute une série de portraits de cette époque que nous n'avons pas encore abordés : ceux que le jeune artiste, fidèle à une habitude qu'il conservera toute sa vie, a faits d'après lui-même ou d'après des personnes de son entourage le plus proche. Ils tiennent, on le sait, une grande place dans son œuvre, et outre leur valeur propre, ils ont pour nous cet intérêt qu'ils jettent un jour précieux sur cette période de son existence.

Parmi les portraits exécutés en 1632, l'un d'eux fait partie de la collection de M. Haro et porte, avec cette date, le monogramme dont se servait alors le maître, suivi des mots : van Ryn. Il est de forme ovale, peint sur toile et nous montre, vue de profil, tournée vers la gauche, une jeune fille au front un peu bombé, au nez droit, petit, légèrement renflé vers l'extrémité. La bouche est très mignonne, le visage assez plein, avec l'indication d'un double menton qui commence à poindre; les yeux petits sont surmontés de paupières épaisses. Ces traits peu réguliers et qui n'auraient par eux-mêmes rien de remarquable sont relevés par un teint éclatant et par des cheveux blonds, gracieusement embrouillés, qui flottent au-dessus du front. Le costume montre une élégante simplicité, et comme l'expression et le maintien, l'exécution elle-même est posée, irréprochable de correction. Cette jeune fille, dont nous allons retrouver fréquemment l'image pendant les neuf années qu'elle avait encore à vivre, c'est Saskia van Uylenborch, qui devait bientôt devenir la compagne de Rembrandt.

Originaire de la Frise, elle avait perdu sa mère en 1619 (1) ; son père, Rombertus van Uylenborch, issu d'une famille patricienne et riche de ce pays, avait de 1584 à 1597 appartenu au Magistrat de Leeuwarden en qualité d'échevin ou de bourgmestre. C'était un jurisconsulte distingué et la considération dont il jouissait lui avait même fait confier par ses concitoyens plusieurs missions politiques. Au cours d'une de ces missions, envoyé à Delft en 1584 près de Guillaume d'Orange, et invité à sa table, il avait été presque témoin de l'assassinat de ce prince et en avait rendu compte à ses commettants. Peu de temps après la mort de sa femme, Rombertus mourait lui-même, en 1624. A ce moment, la plupart de ses neuf enfants étaient établis. Deux de ses

(1) C'est à M. W. Eckhoff, archiviste à Leeuwarden, que l'on doit les détails concernant la famille de Saskia et qu'il a publiés dans la brochure *la Femme de Rembrandt*, 1862.

fils avaient comme lui embrassé la carrière du barreau; le troisième était militaire. Quant aux filles, à l'exception de Saskia, elles étaient mariées; l'une, Antje, avec un certain J. Maccovius, professeur de théologie à Franeker et calviniste très ardent; une autre, Hiskia, avec Gerrit van Loo, secrétaire de la commune du Bildt, qui habitait dans une des paroisses de ce bailliage, à Sainte-Anna Parocchie, vers l'extrémité septentrionale de la Frise; une troisième, Titia, avec le commissaire François Copal; une autre, Jeltje, avec un de ses compatriotes nommé Doede van Ockema, et la cinquième enfin, Hendrickje, avait épousé le 19 août 1622 un artiste nommé Wybrandt de Geest. Ce dernier était un peintre d'histoire et un portraitiste habile qui, né en 1596 à Leeuwarden, avait voyagé de 1611 à 1630 en France et surtout en Italie, où son talent très apprécié lui avait valu le surnom d'*Aigle de la Frise*. Après un court séjour à Anvers, il s'était fixé dans sa patrie, à Leeuwarden, où il mourut en 1659. Le Ryksmuseum possède de lui un assez grand nombre de portraits des comtes de Nassau, stathouders de la Frise, ou de princes de leur famille, et récemment encore, grâce à la générosité de M. Bredius, cet établissement s'est enrichi d'un beau portrait de Dame, peint en pied et de grandeur naturelle. Ces ouvrages qui prouvent la faveur dont il jouissait, rappellent un peu la manière de Moreelse et de Mierevelt; mais son chef-d'œuvre, un *Portrait de famille*, du Musée de Stuttgart, exécuté en 1621, peu de temps après son retour dans sa ville natale, dénote une observation et une facture plus originales.

Restée orpheline à l'âge de douze ans, Saskia avait successivement vécu chez plusieurs de ses sœurs et aussi chez une de ses cousines mariée avec le ministre Jan Cornelis Sylvius, qui avait d'abord résidé en Frise, avant d'être appelé à Amsterdam en 1610. Un autre cousin de Saskia, Hendrick van Uylenborch, était aussi, nous le savons, établi dans cette ville où, après avoir fait un peu de peinture, il se livrait au commerce des objets d'art et des tableaux. Nous avons vu que, même avant son départ de Leyde, Rembrandt était assez intimement lié avec lui pour lui prêter une somme d'argent importante et accepter son hospitalité pendant les courts séjours qu'il avait pu faire à Amsterdam. Quand le jeune maître était venu y demeurer, ces relations avaient continué et il est naturel de penser que c'est grâce à l'entremise

de Hendrick que Saskia, qui habitait à ce moment chez les Sylvius, s'était décidée à faire faire son portrait par Rembrandt. Les jeunes gens s'étaient vus à cette occasion et apparemment ils s'étaient convenus. Saskia avait pris peu à peu l'habitude de revenir dans l'atelier de l'artiste, et quelque temps après, dans cette même année 1632, elle posait de nouveau devant lui. Mais cette fois ce n'était plus un portrait d'apparat qu'il peignait d'après elle, et les portraits du Musée de Stockholm et de la collection Liechtenstein (1) où il l'a représentée, sont d'un tout autre caractère que celui de M. Haro. Signés du monogramme usité par Rembrandt en 1632, et datés également de cette année, ils nous montrent, le premier aussi de profil et l'autre de face, Saskia avec son type très particulier et, à notre avis du moins, très franchement reconnaissable, modelé avec la même finesse, mais exécuté plus largement, en étude. Rembrandt s'est familiarisé avec ce visage et il s'applique maintenant à mettre mieux en lumière la fraîcheur éclatante de ce teint de blonde, l'expression de ces petits yeux pénétrants, le charme de cette chevelure fine, frisottée en tous sens, avec ses mèches dorées et folâtres. Le costume, à peu près pareil dans ces deux images, est cette fois moins correct, et la jeune fille s'est laissé parer, au goût du peintre, de ce grand manteau bordé d'ornements d'or qui fait partie de la garde-robe de Rembrandt et que souvent déjà nous avons pu voir sur les épaules de personnes de sa famille. Ainsi accoutrés et rappro-

PORTRAIT DE SASKIA.
(1632) Appartenant à M. Haro.

(1) Ce dernier a été acquis à la vente de la collection Secrétan.

La France Juive vers 1630

COLLECTION DE BARON [illegible]

chés du précédent, qu'ils ont évidemment suivis de très près, ces deux portraits nous semblent un témoignage significatif de l'intimité croissante qui s'était établie entre les deux jeunes gens.

C'est encore Saskia, croyons-nous, que nous retrouvons dans un tableau signé et daté de 1632, qui sous le titre de la *Fiancée juive* était célèbre à la fin du siècle dernier (1); acheté récemment à sir Robinson par M. Sedelmeyer, il est devenu également la propriété du prince Liechtenstein. Assise presque de face, la jeune femme porte par-dessus une robe de satin blanc brodée d'or le grand manteau rouge que nous avons déjà signalé dans plusieurs peintures de cette époque. Derrière elle, une vieille femme est occupée à peigner ses longs cheveux blonds. Le groupe se détache sur un fond d'architecture d'un gris coloré qui fait valoir les rouges du costume et la fraîcheur des carnations, et où l'on entrevoit, appliqués à la muraille, un banc assez bas et des flambeaux. Le visage et les mains de la jeune femme sont modelés en pleine lumière avec une délicatesse exquise, et la savante précision de la facture s'allie avec la finesse du clair-obscur pour faire de cet ouvrage peint avec amour un des plus importants et certainement le mieux conservé de tous ceux que Saskia ait inspirés à l'artiste à ce moment. M. Bode, il est vrai (2), croit que ce dernier tableau, aussi bien que les portraits

PORTRAIT DE SASKIA.
(1632) Musée de Stockholm.

(1) Il figurait avec cette désignation à la vente de Mme de Bandeville en 1787.
(2) Dans l'article des *Graphischen Künste* que nous avons cité plus haut.

précédents, représentent encore Lysbeth, la sœur de Rembrandt, et non sa fiancée. Mais tout d'abord il semblerait assez étrange que Rembrandt eût fait à ce moment d'après sa sœur un portrait d'apparat comme celui que possède M. Haro, alors qu'il avait peine à suffire aux nombreuses commandes dont il était accablé et que d'ailleurs une telle façon de procéder vis-à-vis d'une personne de sa famille était absolument contraire à ses habitudes. De plus, la comparaison de ces divers portraits, que nous reproduisons ici, avec celui du Musée de Cassel, dont nous parlerons tout à l'heure et qui bien certainement est celui de Saskia, permettra à nos lecteurs d'apprécier eux-mêmes la conformité des types, autant du moins qu'elle peut se rencontrer dans des ouvrages faits assez librement, sans trop se préoccuper d'une ressemblance absolue, car l'artiste, nous devons le redire, considérait ces ouvrages plutôt comme des études que comme des portraits.

Quoi qu'il en soit, Rembrandt ne négligeait aucune occasion de se rapprocher de Saskia. Il avait fait la connaissance du ménage Sylvius, chez lequel elle se trouvait à ce moment, et parmi ses eaux-fortes de 1633 figure le portrait du pasteur. C'était alors un homme âgé de soixante-neuf ans, qui depuis plus de quarante ans déjà exerçait son ministère. Il jouissait de la considération générale, et une épigraphe en vers latins, composée par C. van Baerle pour un autre portrait de Sylvius gravé quelques années après (1646) par Rembrandt, proclame avec raison l'autorité que son savoir, son éloquence, la simplicité de sa vie et la dignité de ses mœurs donnaient à sa parole et à toute sa personne. Dans l'estampe de 1633, Sylvius est représenté presque de face; sa physionomie est vénérable, un peu austère, et l'expression s'accorde avec le maintien du personnage qui, les deux mains posées sur un livre ouvert devant lui, vient d'interrompre sa lecture et réfléchit. L'artiste avait fait hommage à son modèle de plusieurs épreuves de son portrait, ainsi que le prouve la mention écrite de sa main sur l'une d'elles (1) : « A Jan-Cornelis Sylvius ces quatre épreuves ».

Ces portraits faits successivement d'après Saskia, et ces attentions pour sa famille nous montrent assez les sentiments que la jeune fille avait inspirés à Rembrandt. Entré dans cette âme ardente, l'amour

(1) Elle appartenait en 1860 à Mme van Lennep, descendante de Sylvius.

l'avait envahie tout entière. Le jeune peintre vivait jusque-là très solitaire à Amsterdam ; il n'avait aucun goût pour les distractions habituelles de ses confrères et on ne le rencontrait nulle part dans les lieux de réunion et les tabagies où ceux-ci se plaisaient. Uniquement épris de son art, il ne sortait pas volontiers de chez lui, et avec sa nature aimante, ce casanier devait désirer un intérieur : il était mûr pour le mariage. Il n'avait pas impunément approché cette jeune fille aimable et bien née qui n'avait pas elle-même de foyer. C'était bien la compagne qu'il lui fallait. Mais les Sylvius étant chargés de veiller sur elle, il devait s'ouvrir à eux de ses projets. On ne pouvait avoir de préventions contre les peintres dans une famille qui, bien que composée surtout de ministres et de légistes, comptait déjà plusieurs artistes parmi ses membres. De Geest gagnait honorablement sa vie en Frise où il était fort estimé; un autre cousin de Saskia, nommé Rombertus, comme son père, était aussi peintre, et enfin Hendrick van Uylenborch pouvait, au besoin, se porter garant pour son ami. Il vivait toujours avec lui dans les meilleurs termes et c'est chez lui que Rembrandt mettait en vente en 1633 la grande gravure de la *Descente de Croix* qui, si elle n'est pas de sa main, est du moins composée par lui et porte sa signature. Par ses relations avec les amateurs, Hendrick était bien à même de renseigner ses parents sur la situation du jeune maître. Il n'y avait pas à ce moment à Amsterdam d'artiste plus en vue que lui, ni dont l'avenir s'annonçât sous d'aussi brillants auspices. Portraitiste à la mode, son atelier ne désemplissait pas de modèles appartenant à la société la plus choisie d'Amsterdam, et le stathouder lui-même l'avait récemment honoré de commandes importantes. Ses gains étaient donc considérables et si Saskia était dans l'aisance, il avait de son côté une situation très enviable à lui offrir. Quant à son caractère, sa bonté pour ses parents, son existence studieuse, la modération même de ses goûts parlaient en sa faveur. Sa sobriété était extrême, car, suivant le témoignage de Houbraken, « il vivait très simplement et quand il était à son travail, il se contentait d'un morceau de fromage ou d'un hareng avec du pain ». Ses seules dépenses, et ce n'est pas Hendrick qui eût trouvé à y redire, étaient pour les objets d'art et les curiosités qu'il commençait à collectionner, mais on ne pouvait le blâmer d'orner ainsi son intérieur; c'était au contraire un attrait et une garantie de plus pour la vie de

ménage. Enfin les portraits que, suivant sa coutume, il faisait de lui-même à cette époque — ceux de Dulwich-College et de lord Leconfield à Petworth, datés tous deux de 1632 et très finement exécutés, celui du Musée de La Haye (vers 1633-1634) où il s'est représenté sous l'accoutrement guerrier dont il aimait à se revêtir, et plus encore ceux du Louvre, datés 1633 et 1634, d'une facture plus large et plus libre; — nous donnent de sa tournure l'idée la plus séduisante. Dans le dernier de ces portraits surtout, il nous apparaît comme un cavalier accompli; sa physionomie ouverte et son maintien assuré dénotent la pleine maturité de la force et du talent, en même temps que l'aisance d'un homme qui a frayé avec le meilleur monde.

PORTRAIT DE SASKIA.
(1632) Collection du prince Liechtenstein.

La carrière qui s'ouvrait devant Rembrandt, sa vie rangée, son amour du travail et le charme de sa personne, c'étaient là autant de considérations qui, en cette circonstance, plaidaient en sa faveur, et si la situation qu'il avait acquise par son talent devait inspirer confiance, même à des gens graves et rassis comme les Sylvius, sa jeunesse et cette auréole de gloire qui déjà entourait son nom, étaient bien faites pour toucher Saskia. Sa demande fut donc agréée, et, comme le prouvent assez les nombreux portraits qu'il fit alors de sa fiancée, les jeunes gens continuèrent à se voir. Mais, soit pour mettre à l'épreuve leurs sentiments, soit pour attendre le moment où la jeune fille pourrait elle-

même disposer de sa main, l'époque du mariage fut différée jusqu'après sa majorité. En multipliant les images qu'il nous a tracées d'elle pendant cet intervalle, Rembrandt contentait à la fois sa passion pour Saskia et son amour pour son art. C'est bien le type de Saskia — tel qu'il nous apparaît dans le portrait de 1632, chez le prince de Liechtenstein — que nous retrouvons dans une peinture ovale datée de 1633 et appartenant à M. le baron de Hirsch.

PORTRAIT DE SASKIA.
(Vers 1634) Musée de Cassel.

La tête est vue presque de face, avec ses cheveux roussâtres, un peu en broussailles, son front bombé et la petite moue de sa bouche mignonne. La fraîcheur des carnations est encore rehaussée par le brun du fond et par des ombres d'un gris neutre assez intense. Un autre, portrait du Musée de Dresde, signé et daté de 1633, nous montre de trois quarts et gaiement éclairé par un rayon de soleil le visage de la jeune fille. Le béret rouge grenat, surmonté d'une plume grisâtre, dont elle est coiffée, projette sur son front une ombre blonde et transparente. Sa robe bleue à dessins blancs est coquettement ornée de nœuds et d'aiguillettes d'or, et ses mains sont enfermées dans des gants gris. Les yeux à demi clos pétillent de malice, et un sourire entr'ouvrant ses lèvres laisse voir des dents plus blanches que les perles qui s'étalent sur sa chemisette. Dans toute la grâce épanouie de sa jeunesse, elle semble radieuse; la vie s'annonce pour elle pleine de promesses. Ils causent sans doute entre eux de leurs projets, et en regardant son peintre, comme pour l'encourager à sa

tâche, elle lui renvoie dans son regard le joyeux écho de son bonheur.

Un autre portrait de Saskia, qui appartient au musée de Cassel, présente un caractère bien différent. Peint avec un soin extrême, cet ouvrage, un des plus finis et des plus travaillés que Rembrandt ait produits, ne porte cependant ni date ni signature. Apparemment, c'est à Saskia elle-même qu'il était destiné, et il n'était pas besoin d'attester une authenticité que l'œuvre affirmait d'elle-même (1). Coiffée d'un large chapeau de velours écarlate ombragé par une plume blanche, la jeune fille est vue de profil, et c'est décidément sous cet aspect que l'artiste l'aime le mieux, car c'est presque la seule personne qu'il ait peinte ainsi. L'éclat du teint n'a pas changé, et si depuis les portraits appartenant à M. Haro et au Musée de Stockholm, le visage s'est un peu aminci, les traits caractéristiques sont restés les mêmes, notamment la forme des yeux, celle du nez légèrement renflé du bout, celle de la bouche un peu pincée. Le costume et les bijoux dont Saskia est couverte sont d'une grande richesse, et cet accoutrement pittoresque mais un peu surchargé (2) a été minutieusement rendu par le peintre. On sent qu'avec l'étude la plus scrupuleuse de la nature, il a voulu montrer tout ce qu'un savoir consommé peut mettre de finesse dans le modelé, tout ce que la puissance de la couleur et la délicatesse du clair-obscur peuvent y ajouter de prix. Seule une petite feuille de romarin — cette plante était alors en Hollande l'emblème des fiançailles — que la jeune fille tient dans sa main droite, contre son cœur, rappelle la situation des deux jeunes gens.

Le terme assigné à leur union étant encore assez éloigné, Saskia avait quitté Amsterdam dans l'automne de 1633 pour aller à Franeker. Peut-être y avait-elle été rappelée par sa sœur Antje dont la santé s'était gravement altérée, puisqu'elle mourait dans cette ville le 9 novembre 1633. Retirée ensuite chez les van Loo, à Anna-Parocchie, Saskia y avait passé l'hiver; mais elle devait encore revenir à Amsterdam pour y faire un petit séjour au printemps de 1634, car à ce moment Rembrandt peignit un nouveau portrait de son amie. C'est le tableau de l'Ermitage connu

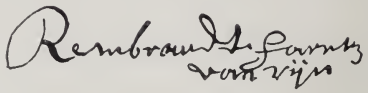
(1) La répétition de ce portrait, qui se trouve au Musée d'Anvers et qui a longtemps passé pour un original, n'est qu'une copie un peu lourde et assez médiocre faite du temps de Rembrandt, peut-être par un de ses élèves.

(2) L'habile restauration de M. Hauser en 1888 a rendu à ce tableau un éclat merveilleux et permis d'y découvrir les traces de repentirs jusque-là invisibles, par exemple dans la coiffure que Rembrandt, désireux de parer son amie, avait encore compliquée d'une ou deux plumes.

sous la désignation assez peu justifiée de la *Fiancée juive* et auquel l'appellation de *Flore* s'appliquerait plus exactement. Suivant une mode assez répandue à cette époque, Saskia est représentée en bergère, à l'entrée d'une grotte tapissée de pariétaires. Elle porte dans sa main droite une houlette enguirlandée de fleurs et sur la tête une épaisse couronne de renoncules, d'anémones, de fritillaires, avec des iris, une ancolie et une tulipe blanche jaspée de rouge. Quelques feuillages légers sont entremêlés à toute cette floraison printanière, sans doute un peu trop abondante, mais copiée avec soin d'après nature et qui précise ainsi le moment de l'année où a été peint ce tableau, sur lequel d'ailleurs la date 1634 est inscrite en blanc au-dessous de la signature du maître. Le visage rose, tourné presque de face vers le spectateur, est en pleine lumière, encadré par une chevelure opulente, qui retombe en désordre sur les épaules. Une écharpe orientale est croisée sur la poitrine de Saskia, et de sa main gauche elle ramène en avant les plis d'un grand manteau vert pâle jeté sur sa robe de soie blanche brochée. Sa tournure, sa taille un peu cambrée et la disposition même de ces plis ramassés vers la ceinture lui donnent déjà un air de jeune dame, et n'était la date très authentique de cet ouvrage, on pourrait le croire postérieur d'une année. Ingénue, avenante, parée de ces étoffes brillantes et de ces fleurs aux vives nuances, cette gracieuse apparition est peinte en pleine lumière, et il semble qu'au début de cette année qui doit amener leur union, le renouveau chante sur la palette du maître un hymne d'amour et de radieuse poésie. L'idée de ce travestissement avait sans doute plu à Rembrandt, car il y revenait, presque sans le modifier, dans une autre peinture faite vers la même époque et qui, après avoir figuré successivement dans les collections de W.-H. Fortescue, du duc de Buccleugh et de sir Josuah Reynolds, appartenait dans ces derniers temps à sir Edmond Lechmere. L'arrangement diffère à peine et la jeune femme, vue de face, avec ses grands cheveux épars, tient, comme dans le tableau de l'Ermitage, une houlette enguirlandée; mais sa robe est un peu plus décolletée et elle porte dans son autre main une gerbe de fleurs. L'exécution, très libre, est aussi traitée d'une manière plus décorative.

Dès le début de l'été, Saskia était retournée chez sa sœur Hiskia, et, la date de leur union étant fixée, Rembrandt devait bientôt l'y rejoindre. Le registre des mariages d'Amsterdam contient en effet, à la

date du 10 juin 1634, la déclaration faite devant les commissaires par le *prédicant* Jean-Cornelis Sylvius, qui, en sa qualité de cousin de Saskia, se porte caution pour elle, s'engageant à fournir son consentement légal au mariage avant la troisième publication (1). De son côté, Rembrandt Harmensz van Rijn, de Leyde, se disant âgé de vingt-six ans, et demeurant dans la Breestraat, produira aussi en temps utile le consentement de sa mère, et il appose triomphalement la signature dont nous donnons ici le fac-similé.



PORTRAIT DE SASKIA.
1634 (B. 347).

Après avoir, suivant toute vraisemblance, cherché lui-même ce consentement à Leyde pour y embrasser sa mère, Rembrandt avait hâte de retrouver Saskia. Quatre jours après, le 14 juin, il rapportait à Amsterdam l'acte notarié concernant l'autorisation exigée et priant les commissaires d'abréger quelques-unes des formalités relatives à la publication des bans. Désormais tout était en règle, et, l'artiste ayant rejoint sa fiancée, le mariage était conclu à la maison communale du Bildt, en présence des van Loo, le 22 juin 1634, puis consacré à l'église paroissiale du bailliage par le ministre Rodolphe Hermansz Luinga.

Ardent et d'humeur un peu sauvage, comme il l'était, on peut penser que Rembrandt avait ramené presque aussitôt sa jeune épouse dans la maison disposée pour la recevoir et où il était impatient de cacher son bonheur. Saskia, d'ailleurs, avec sa nature aimante et simple, n'avait

(1) *Rembrandt; Discours sur sa vie et son génie*, par le Dr Scheltema, publié et annoté par W. Bürger. Paris; Renouard, 1866.

pas d'autre volonté que celle de son mari. Absorbée par son amour pour lui, elle ne cherchera jamais à diriger sa vie, et sans croire qu'elle lui fait un sacrifice, elle ne se réservera jamais rien de la sienne propre.

LA FIANCÉE JUIVE.
(1634) Musée de l'Ermitage.

Les goûts, les plaisirs de Rembrandt seront les siens. Quant a lui, il ne sait pas rester inactif; heureux de pouvoir concilier ensemble les deux passions qui remplissent son cœur, il va se remettre au travail,

en profitant incessamment du gracieux modèle qui maintenant ne le quittera plus. Un charmant croquis à la pointe d'argent, appartenant au cabinet de Berlin et signalé pour la première fois par Vosmaer nous montre l'agréable visage de Saskia dessiné par l'artiste d'un trait élégant et sûr. La jeune femme est coiffée d'un chapeau à larges bords, et, la tête appuyée sur sa main gauche, elle tient une fleur dans son autre main. Sa physionomie est calme et pleine de douceur. Une inscription placée au-dessous du dessin par Rembrandt et que nous reproduisons également nous donne l'indication suivante : « Ceci est le portrait de ma femme, fait lorsqu'elle avait vingt et un ans, le troisième jour que nous étions mariés; le 8 juin 1633. » L'inexactitude de cette dernière date avait pendant quelque temps rendu douteuse l'authenticité de ce dessin qui, aujourd'hui, est généralement admise. Avec Vosmaer, nous pensons que l'inscription qui l'accompagne a été ajoutée après coup par Rembrandt qui, en retrouvant cette feuille dans ses cartons, a voulu y noter le souvenir qu'elle lui rappelait. Mais, on le sait, en matière de chronologie comme de comptabilité, sa mémoire était assez infidèle. Les chiffres n'ont jamais été son fort, et, après avoir été toute sa vie brouillé avec eux, il finira par devenir la victime de son infirmité à cet égard. Nous nous rangeons donc complètement à l'opinion de M. Bode, qui croit, comme Vosmaer, que ce dessin est bien de Rembrandt et justifie cette attribution par des arguments qui nous semblent décisifs (1) et que confirment d'ailleurs le caractère de l'exécution et les analogies qu'elle offre avec celle de plusieurs eaux-fortes gravées par lui vers cette époque, soit d'après lui-même, soit d'après Saskia. Nous rencontrons, en effet, dans son œuvre, daté de 1634, un charmant petit portrait de cette dernière (B. 347), vue cette fois encore de profil, très élégant d'aspect et tracé d'une main ferme et habile. Nous en rapprocherions volontiers, comme lui faisant pendant, le petit portrait du maître lui-même : *Rembrandt aux trois moustaches* (B. 2) qui, bien qu'il ne porte ni date ni signature, nous paraît, à raison des ressemblances formelles du faire, être de la même année. Entre les nombreuses images que l'artiste nous a laissées de lui-même, celle-ci est certainement une des plus séduisantes par son air de jeunesse, sa bonne tournure et sa mâle assurance.

(1) *Studien*, p. 423.

Portrait de Saskia (1633)

Dessin à la mine de plomb

Musée de Berlin

Parmi les productions de cette période, des ouvrages plus importants ont été également inspirés par Saskia. Rembrandt n'avait pas attendu son mariage pour la parer à son gré; mais maintenant qu'elle est devenue sa compagne, il va plus largement encore puiser dans sa garde-robe afin de varier ses accoutrements. Pendant les années qui suivront, c'est elle qui le plus souvent posera devant lui et qui lui suggérera la pensée de la plupart de ses œuvres. Comme il l'a fait jusqu'à présent pour les divers membres de sa famille et pour lui-même, il profitera des facilités d'étude que lui offre le modèle complaisant qu'il a sous la main. C'est le type de Saskia que nous retrouvons dans un tableau acheté récemment en Angleterre par M. Sedelmeyer, exécuté vers cette époque, mais défiguré malheureusement par quelques repeints. Les traits de la jeune femme sont encore plus reconnaissables dans le tableau du Musée du Prado, à Madrid, signé et daté 1634 (1). Il est porté au catalogue sous le titre : *Artémise recevant les cendres de Mausole*, et la désignation de *Cléopâtre à sa toilette* a été aussi proposée pour ce tableau. En réalité, la scène est assez énigmatique; mais nous croyons qu'il s'agit plutôt ici de quelque épisode tiré des livres sacrés, comme *Bethsabée*, la *Fiancée de Tobie* ou *Judith*, Rembrandt n'ayant que très rarement demandé à l'histoire profane des sujets de composition qu'il cherchait de préférence dans la Bible. De quelque nom qu'il faille l'appeler, la figure est représentée de face, en pleine lumière, une main posée sur sa poitrine, l'autre sur une table couverte d'un tapis, avec un livre ouvert devant elle. Une fillette placée à droite lui présente une petite coupe en forme de nautile, et par derrière, dans l'ombre, on entrevoit une vieille suivante qui l'a aidée à sa toilette. Elle porte un costume très riche, et sa chevelure très abondante est répandue sur ses épaules. Mais sous cette lumière très vive, les traits découpés assez durement et cernés par des ombres intenses semblent un peu vulgaires, et les mains seules, fines et potelées, ont quelque élégance. L'harmonie d'ailleurs est claire, un peu froide et formée, comme dans la *Fiancée* de l'Ermitage, de verts pâles et de gris argentins.

Deux grands portraits se faisant pendants, également datés de 1634 et qui, après avoir appartenu à Mme la princesse de Sagan, viennent

(1) Cette signature et la date sont inscrites en blanc, comme dans la prétendue *Fiancée juive* de l'Ermitage, qui est de la même année.

d'être récemment (1889) vendus en Amérique, nous paraissent aussi représenter Rembrandt et Saskia. Tout en offrant, il est vrai, quelques différences, les traits un peu plus allongés ne s'éloignent pas très sensiblement de leurs types connus, et nous croyons que l'artiste, ainsi qu'il l'a fait souvent en pareil cas, au lieu de s'attacher à les reproduire scrupuleusement, avait ici en vue plutôt des études que des portraits. Les costumes dont les personnages sont affublés confirment d'ailleurs notre hypothèse. Cette chemisette jaunâtre que recouvre un corsage bas avec une garniture d'or, ce manteau retenu à la fois par une agrafe et une chaîne, ce peigne orné de perles et tous ces nombreux bijoux, nous les avons déjà rencontrés dans plusieurs portraits de Saskia, et quant à Rembrandt, nous savons assez sa prédilection pour ce travestissement guerrier dont une fois de plus il s'est accoutré. Les deux peintures, du reste, ont souffert, et c'est sans doute à leur mauvaise conservation qu'il faut attribuer les ombres assez opaques qui les assombrissent et en rendent l'aspect dur et un peu triste.

Sans être bien frappante, la ressemblance de Rembrandt et de Saskia est cependant un peu mieux accusée dans le tableau qui fait partie de la collection de la reine d'Angleterre à Buckingham-Palace, où il figure sous le titre : *le Bourgmestre Pancras et sa femme*. C'est sans doute pour se conformer à cette désignation que Vosmaer en rapporte l'exécution à l'année 1645, le bourgmestre s'étant, en effet, marié cette année. Outre que le caractère de l'exécution, assez fine mais encore un peu maigre, ne s'accorderait guère avec cette date, les costumes et les types des deux personnages démentent cette appellation. C'est bien Rembrandt que nous avons sous les yeux, et, sauf l'ovale un peu plus allongé de son visage, les traits de Saskia, sa bouche vermeille et ses cheveux légers flottant au-dessus de son front haut et bombé ne sont pas moins reconnaissables. Comme M. Bredius, nous croyons donc que le tableau a dû être peint vers 1635 (1). Très richement vêtue, la jeune femme est assise devant son miroir; elle achève sa toilette, et, d'un geste un peu maniéré, elle attache à son oreille une perle dont elle regarde, en minaudant, l'effet. Comme si ce n'était pas assez de tous les

(1) Il est signé : *Rembrant*, et, suivant la remarque de M. Bode, la signature ainsi orthographiée et qui se trouve sur des eaux-fortes de 1632 et sur la *Suzanne* de 1637 au Musée de La Haye, n'apparaît plus après cette dernière date.

bijoux dont elle est déjà parée, son mari, debout derrière elle, tient dans ses mains un collier de perles de prix qu'elle va ajouter encore à toute cette joaillerie. Lui-même porte un riche costume de fantaisie dont le vert sombre s'accorde très heureusement avec le rouge brillant du

LE BOURGMESTRE PANCRAS ET SA FEMME.
(Vers 1635) Buckingham-Palace.

tapis. C'est Rembrandt qui cette fois a voulu parer lui-même sa compagne et disposer sur elle ces riches étoffes et tous ces bijoux que depuis quelque temps déjà il se plaît à amasser pour elle. Maintenant qu'il en a trouvé l'emploi, il ne cessera pas d'en accroître le nombre, dépensant avec la prodigalité d'un fils de famille afin d'entasser dans sa demeure tout ce qui peut récréer ses yeux. Il ne s'est jamais

répandu au dehors et il n'a pas les besoins de société ou de voyages qui travaillent beaucoup de ses confrères. Son univers à lui tient en quelques pas, entre les murailles de cet intérieur qui lui est toujours plus cher, puisqu'il abrite désormais ses affections et son travail. Peut-être, au début, lui avait-il fallu quelque courage pour résister aux séductions de toute sorte qui, dans cette grande ville où il se sentait isolé, devaient solliciter sa jeunesse. Mais le travail est devenu pour lui un besoin impérieux. Impatient de tout ce qui pourrait l'en distraire, il n'a pas d'autre plaisir et son art est comme melé à la trame de sa vie. C'est à lui qu'il rapporte tout, et il lui demande de traduire ses émotions les plus profondes, comme ses sentiments les plus fugitifs. Aussi peut-on suivre dans son œuvre la trace des moindres événements qui traversent son existence, et, au moment même où avec un soin jaloux il se dérobe à tous les regards, c'est dans ses tableaux qu'il met ses confidences et qu'il nous dévoile ses pensées les plus intimes.

Dans cet intérieur où, libres de toute contrainte, ces jeunes mariés oublient si volontiers le monde, ils s'amusent de riens, comme des enfants, variant à chaque jour leurs distractions et leurs déguisements, se donnant l'un à l'autre des fêtes ou des spectacles dont ils sont, à eux seuls, les invités ou les acteurs. Même ces jours-là, cependant, le peintre ne saurait rester inactif et c'est d'une de ces parties fines, improvisées par le couple en goguette, qu'il nous a laissé le souvenir dans le célèbre tableau de la galerie de Dresde où il s'est représenté tenant Saskia sur ses genoux. Qu'elle est mignonne la frêle créature! si mignonne qu'avec ses vingt-deux ans elle paraît encore une enfant ; et quel contraste avec le type robuste de Rembrandt! Assis sur une chaise et affublé, cette fois encore, d'un travestissement guerrier, l'artiste élève en l'air un grand verre rempli d'un vin écumant; son autre main est passée autour de la taille de sa femme. Saskia dans une toilette de coupe un peu bizarre, mais toujours aussi riche, tourne vers le spectateur son frais et gracieux visage. Auprès d'eux est une table couverte d'un tapis d'Orient, sur laquelle sont posées une assiette et une pièce de pâtisserie dressée avec un paon la queue étalée. Rembrandt, les yeux un peu vagues, rit à pleine bouche, montrant ses deux rangées de dents et secouant son épaisse chevelure. Rapprochée de sa grosse tete, celle de Saskia paraît plus menue encore ; on dirait un géant et une petite fée qui, sûre de

Rembrandt et Saskia vers 1635.

GALERIE DE CASSEL

son pouvoir, s'épanouit confiante et heureuse de l'amour qu'elle inspire. Elle reste calme d'ailleurs et son regard montre plus d'étonnement que d'assurance; c'est à peine si un léger sourire se dessine sur ses lèvres. Quant au maître lui-même, les éclats de sa gaieté bruyante semblent un peu affectés ; il a besoin de se forcer pour soutenir jusqu'au bout son rôle. On sent que ces bombances ne sont point dans les habitudes de cet homme, si sobre d'ordinaire, et qui a cherché là un régal pittoresque bien plus qu'une satisfaction de gourmandise et de sensualité. La distinction exquise de cette harmonie faite de rouges éteints et de verts amortis, la douceur et la délicatesse du clair-obscur, l'exécution elle-même posée et correcte, protestent, comme à l'insu de Rembrandt, contre le choix d'un pareil sujet. Malgré soi, on songe à la verve endiablée que Hals y aurait mise et le souvenir de son plaisant tableau de *Ramp et sa maîtresse* (1) revient involontairement à l'esprit. Là nulle contrainte, et pas l'ombre d'une fausse honte. Ces gens-là ne posent pas, et sans songer à la galerie, ils s'amusent pour leur compte et s'en donnent à cœur-joie. Quel couple assorti et de quel élan cette donzelle aux pommettes fouettées de rouge se presse contre ce jeune gars déjà pris de vin, qui, les yeux enflammés et comme hors de lui, braille à tue-tête, tandis que, gagné par l'ivresse de ses maîtres, un grand chien jaune allonge entre eux son museau en quête de quelque caresse. Et comme ici l'entrain fiévreux de l'exécution répond à la scène! Quelle décision dans ces coups portés d'une main si sûre et quelle prestesse dans cette étourdissante virtuosité, montée au diapason de toutes ces griseries! Habitué des tripots, Hals avait eu plus d'une fois l'occasion de voir pareils épisodes et il se plaisait à les reproduire. Mais ni ces éclats, ni ce débraillé ne convenaient au tempérament de Rembrandt. Il se sentait dépaysé sur ce terrain où bien rarement, du reste, il s'est aventuré. Toujours en quête de nouveau, il n'a vu là que l'occasion d'aborder une donnée que jusqu'alors il n'avait pas traitée et dont les éléments étaient sous sa main. Il aimait à varier ainsi son travail, à passer d'une étude faite pour son instruction à un portrait scrupuleusement ressemblant ou à une composition qui stimulait son imagination et ses facultés créatrices. C'était sa manière à lui de se reposer que de changer de

(1) Aujourd'hui chez M. le comte de Pourtalès à Paris.

tâche; si à d'autres égards il était incapable de diriger sa vie, s'il obéissait sans beaucoup de résistance aux impulsions de sa nature ardente, du moins il entendait tirer parti pour son art des situations diverses dans lesquelles il se trouvait successivement placé. Tout l'effort de sa volonté ne tendait qu'à faire respecter son travail. Sur ce point, il était intraitable, et au milieu de son bonheur comme au temps des cruelles épreuves qui lui étaient réservées, il restera jusqu'au bout l'ouvrier laborieux, infatigable, qui s'applique à faire de son mieux et ne connaît pas de satisfaction plus haute que de se mettre tout entier dans son œuvre.

JESUS-CHRIST EN CROIX.
Vers 1634 (B. 80).

DESSIN A LA PLUME REHAUSSÉ DE LAVIS.
(Collection du duc de Devonshire.)

CHAPITRE X

EAUX-FORTES DE REMBRANDT A CETTE ÉPOQUE (1632-1639). — DIVERSITÉ DES PROCÉDÉS QU'IL EMPLOIE. — ÉTUDES D'APRÈS LUI-MÊME ET SUJETS FAMILIERS. — PORTRAIT DE J. UYTENBOGAERD. — COMPOSITIONS RELIGIEUSES. — LES COLLABORATEURS DE REMBRANDT. — LA *Résurrection de Lazare*; LA *Descente de croix* ET L'*Ecce Homo*. — LES TROIS *Têtes orientales*. — LE *Sacrifice d'Abraham* DE L'ERMITAGE.

PAYSAN ET PAYSANNE MARCHANT.
Vers 1634 (B. 144).

Comme il aime à varier les sujets de ses études, Rembrandt se plaît aussi à changer ses procédés de travail et à tirer de chacun d'eux tout le parti possible. Tour à tour il peint, il dessine ou il grave. Au début, il s'est contenté dans ses eaux-fortes d'une pratique très simple, réduite à quelques traits, et jusqu'à la fin de sa carrière nous retrouverons dans son œuvre quelques-unes de ces gravures claires et peu chargées, éloquentes dans leur concision. Mais il ne cessera pas non plus de chercher et de découvrir des ressources nouvelles dans cet art où il s'est rendu maître. Grâce à elles, il lui sera permis d'aborder et de rendre des effets qui jusque-

là étaient interdits à ses devanciers. Si savants d'ailleurs et si compliqués que soient les procédés auxquels il a recours, jamais il n'apporte dans leur emploi les préoccupations étroites du spécialiste; il use librement de ces procédés, il les plie à son usage et les combine entre eux pour atteindre le but qu'il s'est proposé. Ce qu'il leur demande avant tout, c'est d'exprimer sa pensée, et ses eaux-fortes sont toujours celles d'un artiste créateur. On a beaucoup répété à ce propos qu'il est impossible de discerner les artifices qu'il a imaginés et qu'avec une si merveilleuse habileté il associe entre eux de tant de façons différentes. Son véritable secret, c'est son génie. Sans jamais demander à des rubriques apprises des expédients pour se tirer d'affaire ou des occasions d'étaler sa virtuosité, il veut que sa main docile obéisse toujours à l'esprit qui lui commande. Un croquis griffonné en quelques traits lui suffit pour se rendre compte de sa pensée; mais le plus souvent il se représente si clairement son œuvre, il la voit d'une manière si nette devant ses yeux, qu'il peut se passer de toute préparation. Aussi, au lieu de décalquer son dessin, comme font la plupart, il le cherche directement sur le cuivre et, suivant la remarque judicieuse de Bartsch, « si ce n'était pas là le moyen de produire un dessin correct, c'en était un très sûr de conserver tout le feu de la première conception » (1). Il gardera toujours ce feu dans son exécution et il semble vraiment, tant elle demeure vive et imprévue, qu'on assiste à la production de ces œuvres, toutes pleines de la chaleur et du mouvement de la vie.

Un des charmes qu'a pour lui ce travail de l'eau-forte, c'est qu'il permet les reprises. Rarement il est content de son ouvrage; tantôt il l'abandonne, s'il ne tient pas ce qu'il en attendait; tantôt, après y être souvent revenu, il ne le considère jamais comme fini. Trop fréquemment même, comme il l'a fait pour quelques-unes de ses peintures, il le surcharge et le fatigue par des remaniements réitérés. Mais quand il sait s'arrêter a temps ou qu'il a procédé méthodiquement, il produit des chefs-d'œuvre d'une originalité absolue. Ces reprises successives, lorsqu'elles sont pratiquées avec ménagement, lui donnent des résultats d'une souplesse et d'une diversité prodigieuses. Avec ce mélange d'au-

(1) Bartsch, *Essai sur la vie et les œuvres de Rembrandt*. Vienne, 1797.

dace et cette possession de soi-même qui est un des traits caractéristiques de sa nature, il réunit dans ses meilleures planches tous les contrastes. La touche y est tantôt rude et heurtée, tantôt moelleuse et caressante; les formes nettement indiquées en quelques traits dans les lumières sont comme noyées dans les ombres mystérieuses ; ici le blanc du papier à peine couvert joue largement son rôle, là il disparaît complètement sous la vigoureuse intensité de noirs veloutés et transparents; entre ces deux termes extrêmes se jouent des modulations d'une délicatesse exquise, des valeurs indéfiniment variées, soit par les oppositions plus ou moins lumineuses qu'elles offrent entre elles, soit par la seule différence du travail. On reste étonné de la puissance d'expression que l'artiste atteint avec des moyens d'action si limités, des sonorités merveilleuses qu'il tire de cet instrument qu'il s'est créé de toutes pièces et qui, se prêtant, sous ses doigts, à toutes ses volontés, lui permet d'évoquer tour à tour les réalités les plus saisissantes ou les visions les plus fantastiques.

C'est dans la période à laquelle nous sommes parvenus que, par un labeur sans relâche et au prix de tentatives répétées, Rembrandt arrivera peu à peu à l'entière possession de ce difficile métier. Depuis les croquis sommaires jusqu'aux compositions les plus achevées, ses eaux-fortes de cette époque nous montrent toutes les acceptions de son talent. Ainsi qu'il l'a déjà fait et qu'il le fera toujours par la suite, il continue à se prendre pour modèle. Dans le *Rembrandt à l'écharpe*, signé et daté de 1633 (B. 17), son visage lui fournit le prétexte d'une étude de lumière. La plus grande partie de la tête est enveloppée dans une ombre très forte au milieu de laquelle les yeux brillent comme des escarboucles, et l'écart des valeurs aussi bien que l'aspect un peu sauvage de cette tête couronnée par des cheveux en broussailles rappellent la petite peinture du Musée de Cassel (n° 208 du catal.), un de ses premiers ouvrages. Le plus souvent il cède à son goût pour les déguisements. Coiffé d'une toque à plumes, vêtu d'une casaque à brandebourgs, un faucon au poing, le voici (B. 3) qui joue au grand seigneur ; mais après un premier état rarissime, la planche, sans doute mal préparée, est abandonnée par lui, car il ne l'a ni signée, ni datée, et les retouches grossières que portent les tirages ultérieurs ne sont certainement pas de sa main. Plus loin, deux eaux-fortes (B. 18 et 23), signées et datées

de 1634, nous le font voir, la première, avec un air sérieux et important, une pèlerine en hermine serrée sous le menton, une riche chaîne d'or passée au cou, tenant en main un sabre à lame recourbée ; l'autre, d'un travail plus fin, sous le costume d'un magnat hongrois avec une petite toque à aigrette et le hausse-col de fer poli que nous lui connaissons. Dans cette dernière planche, la ressemblance de Rembrandt est loin d'être frappante et une petite verrue placée sur sa joue droite a même fait supposer qu'il ne s'agissait pas ici de lui. Mais nous savons assez qu'en ces sortes de représentations il ne s'attache guère à une fidélité rigoureuse, et la fantaisie de l'accoutrement, l'aspect de l'ensemble ainsi que l'expression pénétrante du regard nous invitent à penser que c'est bien lui-même qu'il a pris pour modèle (1). Il faut d'ailleurs qu'il ait toujours à sa disposition quelques plaques de cuivre toutes prêtes ; s'il n'en a pas de libres, il se sert de celles qui lui tombent sous la main, fussent-elles déjà couvertes d'autres travaux. Dans une petite étude de ce temps faite d'après lui-même, vers 1632, et où son visage seul est terminé (B. 363), il a profité d'une planche qui contient déjà plusieurs griffonnements de têtes de vieillards et deux mendiants qu'il y avait dessinés auparavant.

Parmi les personnes de son entourage qu'il se plaît aussi à faire poser devant lui, à part le petit portrait de Saskia que nous avons déjà mentionné et ceux que nous signalerons un peu plus tard, nous ne trouvons à ce moment que celui de sa mère qui nous rappelle des traits connus (B. 351). Il porte la date de 1633, et peut-être a-t-il été fait pendant un court séjour de l'artiste à Leyde, ou plutôt d'après une planche gravée antérieurement, car le type et la pose présentent une ressemblance formelle avec le *Portrait en buste* de 1631 (B. 349). Mais en dehors de sa famille nous relevons un assez grand nombre d'études faites d'après des gens de tout âge, de toute condition, et le plus généralement d'après ces vieillards au nez busqué, aux traits accentués, dont la population juive d'Amsterdam lui offrait des spécimens variés et pittoresques. C'est parmi eux qu'il rencontrera ces types de rabbins ou de patriarches qu'il introduira dans ses compositions bibliques. D'ordinaire leurs phy-

(1) Dans le premier état de ce *Rembrandt au sabre et à l'aigrette*, la figure est vue jusqu'aux genoux et la planche n'est pas datée; dans les autres, où elle a été réduite au buste du personnage et découpée en ovale, elle porte la signature et la date 1634.

Portrait de femme (Saskia)

Dessin à la sanguine

sionomies sont prises sur le vif, en quelques traits rapides, mais nettement caractérisés, comme ce *Vieillard chaure à barbe courte* (B. 306) que nous retrouverons dans plusieurs des tableaux ou des gravures du maître. Même dans ces dimensions restreintes, l'œuvre est parfois plus expressive et poussée plus avant, notamment dans cette *Vieille qui dort* (B. 350) appuyée sur une de ses mains, surprise par le sommeil, au milieu de sa lecture, dans une pose si vraie et pleine d'un abandon si naturel. Bien qu'il l'ait précédée de plusieurs années, car il porte le monogramme usité surtout en 1632, le *Vieillard à grande barbe et bonnet fourré* (B. 262) est supérieur encore et l'on ne saurait trop y admirer la sûreté, la franchise de cette exécution si colorée, si habile à rendre la substance même des objets, fourrures, velours ou étoffes diverses, et par-dessus tout cette expression si intime de la vie individuelle qui fait de cette eau-forte une des plus charmantes productions du maître à cette époque.

PORTRAIT DE REMBRANDT EN OVALE.
1634 (B. 23).

Enfin, pour clore cette série, une autre planche signée et datée de 1635, plus importante que celle de Sylvius, nous offre le portrait d'un personnage qui a joué un grand rôle dans l'histoire religieuse de la Hollande, le ministre remontrant Jan Uytenbogaerd. Né en 1557, le célèbre prédicateur avait été d'abord attaché à Maurice de Nassau en qualité de chapelain et il était resté quinze ans à son service, l'accompagnant à l'armée dans toutes ses expéditions. Condamné ensuite, avec les sectateurs d'Arminius, au synode de Dordrecht (1618), son intimité avec le

prince ne l'avait point préservé des persécutions et il avait été obligé de s'expatrier pour échapper à ses ennemis. Il s'était réfugié d'abord à Amiens, puis à Paris, quand l'avènement du prince Frédéric-Henri lui permit de rentrer à La Haye en 1625. Dix ans après, au moment où Rembrandt l'a représenté, Uytenbogaerd était âgé de soixante-dix-huit ans. Les traits de son visage décèlent quelque fatigue, et son regard bienveillant n'est pas sans tristesse; mais sa physionomie franche et ouverte donne bien l'impression de cette fermeté stoïque que ni les épreuves, ni la vieillesse n'avaient pu abattre et à laquelle Grotius rend un hommage légitime dans l'inscription composée par lui pour accompagner cette gravure... *Jactatus multum; nec tantum fractus ab amis.* La fermeté du dessin est ici au niveau du modelé, et, quoique poussé assez loin, le travail a conservé sa largeur. Aussi l'aspect est-il resté très simple, et cette planche, où sont associés trois des noms les plus glorieux de la Hollande, inaugure dignement la série de ces grands portraits gravés par le maître, qui, presque tous, comptent parmi ses chefs-d'œuvre.

En même temps que l'exécution de ces portraits met Rembrandt en contact avec quelques-uns des hommes les plus distingués de son pays, il ne néglige jamais de se mêler au populaire. Il aime le spectacle de cette vie familière où, sans se guinder, chacun se montre tel qu'il est et manifeste naïvement ses sentiments. C'est avec une sincérité entière qu'il s'applique à reproduire les scènes diverses qu'il rencontre à chaque pas dans les rues d'Amsterdam. Ici des *Musiciens ambulants* (B. 119), un vielleur et un joueur de cornemuse récréent de leurs sons discordants leurs auditeurs ébahis; là c'est le *Vendeur de mort aux rats* (B. 121) portant triomphalement les dépouilles de ses victimes ; ou bien un *Charlatan* (B. 129), sabre au côté, prône d'un air gouailleur l'efficacité de ses drogues, et une *Faiseuse de koucks* (B. 124) installée en plein vent retourne dans la graisse ses préparations odorantes, pour la plus grande joie des gamins qui l'entourent. Plus loin *un Paysan et une Paysanne en marche* (B. 144) promènent leur misère vagabonde à travers la campagne, tandis qu'un autre *Paysan déguenillé* (B. 172) sollicite piteusement quelque aumône, tout prêt d'ailleurs à appuyer sa requête à l'aide du gourdin qu'il dissimule derrière son dos.

Tout cela est enlevé d'un trait léger, jeté sans prétention sur le cuivre en face de la nature, ou en rentrant au logis, avec le souvenir encore

présent des incidents dont l'artiste a été témoin. On sent à la spirituelle aisance de la pointe, qu'il est heureux de se distraire par ces menus ouvrages des tâches plus importantes qui se disputent ses journées, et qui cependant ne suffisent pas à absorber son infatigable activité. En revanche, c'est avec une contrainte visible qu'il subit les commandes qu'on lui fait pour orner de ses dessins quelqu'un des livres illustrés que les éditeurs hollandais publiaient en si grand nombre à cette époque. Rembrandt n'était point fait pour une pareille besogne. La façon dont il a interprété un texte de Herckmans dans la planche gravée pour le poème de cet écrivain : l'*Éloge de la Navigation* (*Der Zeevaertlof*), aurait dû lui éviter à l'avenir des travaux aussi peu en rapport avec ses aptitudes. Incapable de se plier à la pensée d'autrui dans des sujets qui lui sont imposés, surtout quand il s'agit de sujets allégoriques, il n'aboutit qu'à des compositions bizarres, incohérentes et si peu claires qu'on ne saurait dire avec quelque certitude à quel passage de l'auteur elles s'appliquent. En effet, tandis que dans la gravure de la *Fortune contraire* (1633, B. 111), la première qu'il ait faite en ce genre, Vosmaer a cru voir une suite d'allusions à la vie de saint Paul, d'autres, avec plus de raison, à notre avis, ont pu y reconnaître la représentation des incidents qui ont suivi la bataille d'Actium, également visés par le texte.

Abandonné à lui-même, c'est d'ordinaire aux livres sacrés que Rembrandt demande ses inspirations, parce qu'il y trouve l'expression des sentiments à la fois les plus humains et les plus élevés. Son imagination excitée par cette lecture place en quelque sorte sous ses yeux les épisodes qu'il se propose de traiter. Avant tout il s'attache à mettre en relief leurs côtés les plus saillants. Il y mêle sans doute bien des vulgarités, des détails d'un goût douteux et ces familiarités excessives qui, surtout en de pareilles compositions, peuvent sembler choquantes. Mais il est de son temps et de son pays, et il n'a pas idée de chercher ses exemples chez des étrangers, ou de se conformer aux traditions reçues. Nous avons vu apparaître, dès le début, dans son œuvre quelques-unes des scènes qui l'émeuvent le plus; il en est auxquelles il reviendra toute sa vie, sans que l'intérêt en soit jamais épuisé pour lui. A certains moments, elles obsèdent son esprit et il ne se lasse pas d'en découvrir des acceptions nouvelles. En 1631, nous le savons, il a déjà peint un *Saint Jérôme*; voici de 1632 à 1635 trois eaux-fortes

qui lui sont suggérées par ce même sujet, qu'il reprendra encore plus d'une fois par la suite. La première en date, le *Saint Jérôme en prières* (B. 101), est probablement de la fin de 1632, car, au lieu du monogramme dont Rembrandt se servait d'habitude cette année, il y a inscrit son nom entier avec l'orthographe usitée par lui à ce moment dans plusieurs de ses tableaux : *Rembrant*. La seconde et la troisième (B. 100 et 103) sont, au contraire, signées pareillement *Rembrandt*, et datées de 1634 et 1635. Dans toutes trois nous retrouvons ces lions impossibles, vraiment *héraldiques*, comme on l'a dit en tirant de cette gaucherie à les représenter un argument contre l'authenticité de ces planches, sans remarquer que les types de ces animaux se retrouvent identiques non seulement dans le tableau de 1631, mais même dans les trois *Chasses au lion* (B. 113, 114 et 115), où ils ne sont pas plus corrects — bien que ces eaux-fortes soient datées de 1641, — l'artiste n'ayant pas eu jusque-là l'occasion de les étudier d'après nature.

Les épisodes empruntés à la vie des patriarches et surtout à celle de Jacob l'ont aussi bien souvent tenté et nous avons à mentionner pour cette époque le *Jacob pleurant la mort de Joseph* (B. 38) dont l'authenticité a été également contestée, bien que l'exécution, tout autant que la signature, nous semblent militer d'une manière formelle en faveur de l'attribution à Rembrandt (1). La franchise de la lumière, la simplicité de la composition ramassée en un groupe heureusement disposé, le désespoir du vieillard, les gestes mêmes des deux frères et l'attention avec laquelle ils observent sur les traits de leur père l'effet de leur mensonge, tout cela est bien du maître et nous chercherions en vain autour de lui, parmi ses sectateurs ou ses élèves, un artiste capable d'interpréter ainsi une pareille conception.

D'autres planches, moins importantes, telles que la Petite *Fuite en Égypte* (B. 52), le *Denier de César* (B. 68), *Jésus-Christ en croix* (B. 80) et le *Martyre de saint Étienne* (B. 97), ne méritent guère d'être citées que pour leurs qualités pittoresques et nous avons déjà parlé du *Bon Samaritain* (B. 90). Dans les petits *Disciples d'Emmaüs* (B. 88) et la *Samaritaine* dite *aux Ruines* (B. 71), toutes deux de 1634, la figure du

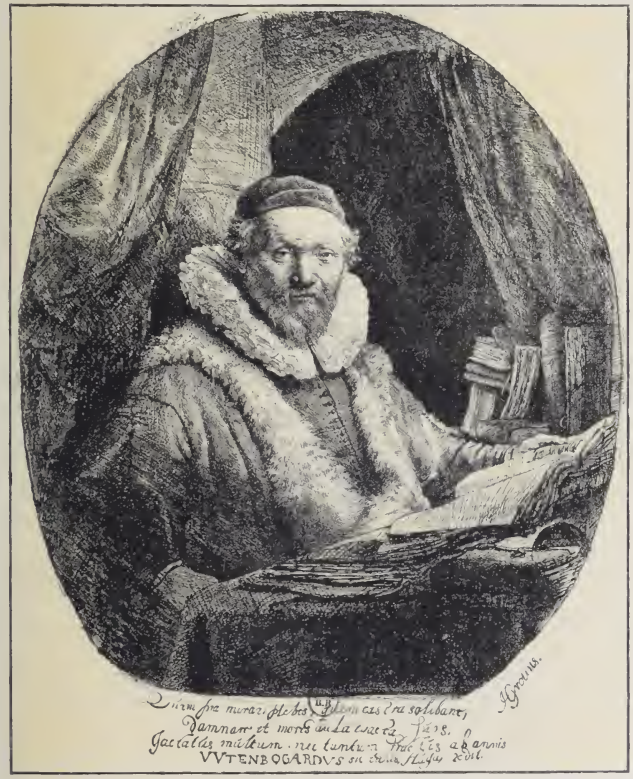
(1) Cette signature : *Rembrant van Ryn*, unit, en effet, la désignation *van Ryn*, usitée en 1632, au nom orthographié sans *t*, ainsi qu'on le trouve pendant quelque temps à partir de 1633. L'eau-forte est donc probablement de la fin de 1632 ou du commencement de 1633.

Portrait d'homme.

Dessin à la sanguine et au crayon noir (XVI[illegible]e siècle)
(Collection de M. [illegible])

Rembran f. 167

Christ a bien la même expression ; elle respire surtout l'énergie, et, assis à la modeste table du repas d'Emmaüs ou sur la margelle du puits près duquel se tient debout la Samaritaine, il fascine d'un regard également



PORTRAIT DE UYTENBOGAERD.
1635 (B. 279).

irrésistible les deux apôtres qui viennent de le reconnaître ou la jeune femme qui, les yeux fixés sur lui, recueille avec avidité les paroles qui tombent de sa bouche. Mais ce caractère d'autorité et de puissance un peu farouche donné au Christ dans les compositions de cette époque paraît

mieux encore dans le *Christ chassant les vendeurs du temple* de 1635 B. 80). C'est là un sujet qu'avant Rembrandt les Flamands et les Hollandais primitifs s'étaient plu à traiter, profitant de cette occasion qui s'offrait à eux pour étaler au premier plan de leurs compositions ces amas de légumes, de volatiles et de poissons qui font des œuvres des Beuckelaer ou des Pieter Aertsen de véritables tableaux de nature morte. Sans dissimuler ces détails, Rembrandt ne s'en sert que pour mieux marquer la profanation du temple, et à l'indignation du Christ qui poursuit à coups de verges tous ces trafiquants, au tumulte désordonné de leur fuite, il oppose l'indifférence du grand prêtre et des officiants qui, familiarisés de longue date avec des abus dont ils tirent profit, assistent impassibles à la scène.

En regard de ces œuvres qui, malgré leurs mérites divers, sont cependant traitées d'une manière un peu expéditive, l'*Annonciation aux bergers* de 1634 (B. 44) nous montre un travail poussé plus avant et, avec des visées nouvelles, manifeste un progrès décisif. Cette lumière surnaturelle apparaissant au milieu des ténèbres de la nuit, le trouble des bergers et les sentiments divers que fait naître en eux ce prodige, l'effarement de leurs troupeaux et cet ange debout, les ailes déployées, qui de sa main étendue vers la terre promet « la paix aux hommes de bonne volonté », tandis que dans la nuée éclatante le chœur aux voix innombrables chante : Gloire au plus haut des cieux ! c'étaient là, assurément, des traits commandés par le sujet lui-même, mais que Rembrandt, le premier, a su associer entre eux en donnant à la scène toute sa signification (1). Grâce au déploiement de toutes les ressources du clair-obscur, et grâce surtout à cette intervention du paysage, plus large ici qu'il n'avait encore osé la lui attribuer, il semble qu'on voie la nature entière frémir à l'annonce de l'événement qui va marquer une ère nouvelle dans l'histoire de l'humanité. A côté de grands espaces sombres, indécis, brouillés par la nuit, surgissent çà et là des silhouettes énergiquement découpées par des accrocs lumineux ou des ombres intenses, et des formes mystérieuses qui s'accusent, au loin, par de

(1) Le travail a été mené avec un merveilleux entrain, ainsi qu'on peut s'en rendre compte dans le premier état, où l'esquisse, faite très librement, en quelques traits, indique seulement la place des animaux et des figures du premier plan. G. Flinck devait plus tard traiter également ce sujet dans le tableau que nous possédons au Louvre et pour lequel il a emprunté à son maître l'ensemble et même la plupart des détails de sa composition.

vagues reflets. Des noirs veloutés et profonds s'opposent à des demi-teintes d'une délicatesse exquise, et partout, dans les belles épreuves de cette gravure, se révèlent ces secrètes concordances de l'exécution avec la pensée qui font les ouvrages excellents, ceux qui supposent à la fois l'âme d'un poète et le talent accompli de l'artiste.

Pour en finir avec les eaux-fortes de cette époque, il nous reste à parler de trois planches de valeur assez inégale, mais qui comptent parmi les plus grandes de l'œuvre de Rembrandt. Bien que toutes trois portent son nom, leur attribution au maître a été contestée, soit d'une manière absolue, soit pour une portion notable de leur exécution, et leur étude se rattache par conséquent à celle du concours plus ou moins actif que les élèves ou les sectateurs de Rembrandt ont pu lui prêter. Cette question agitée de divers côtés, en ces derniers temps, a soulevé des controverses vives et nombreuses. En résumant ici les opinions les plus sérieuses émises à cet égard, nous nous attacherons à dégager aussi nettement que possible les conclusions qui, après un examen impartial, nous paraissent ressortir de ce débat.

Le fait même de la collaboration prêtée à Rembrandt par ses élèves ne saurait être nié. Les habitudes de cette époque et les conditions mêmes de l'apprentissage des artistes, telles qu'elles étaient alors réglées, assuraient aux maîtres le bénéfice de cette coopération de leurs disciples. D'après les statuts des gildes que nous connaissons, la durée de l'enseignement pour ceux-ci était en général fixée à trois ans. Pendant tout ce temps et jusqu'à ce qu'ils pussent eux-mêmes obtenir la maîtrise, ils n'avaient le droit ni de signer, ni de vendre leurs œuvres. Dans la troisième année seulement, et sous certaines réserves très rigoureusement stipulées, il leur était permis d'exécuter un ou deux ouvrages dont ils pouvaient tirer parti. Jusque-là tout leur travail appartenait à leurs patrons, qui d'ordinaire ne se faisaient pas faute de l'exploiter à leur profit. Les choses étant ainsi ordonnées, Rembrandt n'avait pas évidemment à se montrer plus scrupuleux que ses confrères. Mais pour ce qui concerne les œuvres de ses débuts, produites pendant qu'il était encore à Leyde, nous chercherions vainement les collaborateurs qu'il aurait pu trouver parmi ses élèves. Le seul de ces élèves que nous puissions lui assigner avec quelque certitude, G. Dou, n'a jamais gravé, et quant à W. de Poorter, il n'est pas absolument prouvé qu'il ait fré-

quenté l'atelier de Rembrandt. Il a fait, il est vrai, d'après lui d'assez nombreuses copies (1), et, comme bien d'autres, il a subi son influence, ainsi que le montrent clairement ses tableaux; mais qu'il ait reçu de lui un enseignement direct, il est bien difficile de l'affirmer et le peu qu'on sait de sa vie ne justifie guère cette conjecture. Originaire de Harlem, W. de Poorter non seulement y était membre de la Gilde de Saint-Luc en 1635, mais dès cette date il faisait inscrire sur cette liste son élève, Pieter Castelein (2). De Poorter, d'ailleurs, n'a pas gravé non plus et l'on s'accorde aujourd'hui à restituer à P. de Witt les deux paysages à l'eau-forte qui lui étaient autrefois attribués parce qu'ils portent les initiales P. D. W. En dehors de ces deux noms, nous ne trouvons à Leyde, autour de Rembrandt, que ceux de J. Lievens et de J. van Vliet, et nous avons vu que ni l'un ni l'autre n'ont été ses élèves.

Pour les premiers temps du séjour de Rembrandt à Amsterdam, nous avons, au contraire, le témoignage de son contemporain, Joachim de Sandrart, qui, parlant de son activité et des gains que lui valait son talent, ajoute : « Sa maison à Amsterdam était remplie d'élèves nombreux et de bonne famille, dont chacun lui payait annuellement jusqu'à 100 florins, sans compter l'argent que lui rapportaient les œuvres peintes et gravées par eux, ce qui, outre ses gains personnels, peut être évalué à une somme de 2 000 à 2 500 florins ». Ce témoignage, on le voit, est formel; mais comme Sandrart ne donne aucune date, ni aucun nom, il est nécessaire de chercher à quel moment de la vie du maître il se rapporte. Houbraken qui, à ce propos, cite le texte de Sandrart, nous dit que ce dernier était bien en mesure d'être exactement renseigné sur Rembrandt, car il avait été en relations personnelles avec lui. Or c'est de 1637 à 1641 que Sandrart a résidé à Amsterdam et amassé les précieuses informations que d'après ses souvenirs il a réunies dans son livre, dont la première édition n'a paru qu'assez longtemps après (3). L'époque visée par Sandrart est donc celle où il a pu lui-même approcher et

(1) Notamment celle de la *Présentation au temple* du Mauritshuis, datée de 1631 et qui se trouve au Musée de Dresde.

(2) Van der Willigen, *les Artistes de Harlem*, 1870, p. 245.

(3) Cette première édition, rédigée en allemand, ne fut publiée, en effet, qu'en 1675, sous le titre : *Academia nobilissimæ artis pictoriæ* (Nuremberg). Après son départ d'Amsterdam, Sandrart n'a plus recueilli sur les artistes hollandais que des renseignements très rares et assez vagues. Le plus souvent, à l'époque où il écrit, il ignore ce qu'ils sont devenus et s'ils sont encore en vie.

connaître Rembrandt, postérieure par conséquent de plusieurs années à celle dont nous nous occupons, et il y a là une question de date à laquelle on n'a pas toujours assez pris garde. Parmi les élèves de

L'ANNONCIATION AUX BERGERS.
1634 (B. 44).

Rembrandt que M. Seymour-Haden cite comme ayant pu lui prêter leur concours à son arrivée à Amsterdam, nous relevons d'abord le nom de Govert Flinck, qui entra, en effet, de bonne heure dans son atelier, mais qui n'a jamais gravé. Ferdinand Bol, qui compte aussi parmi les premiers disciples du maître, a sans doute été par la suite son collabo-

rateur, mais quand il devint son élève, au plus tôt vers 1632, il avait à peine seize ans (1) et il ne fut évidemment pas en mesure de lui être utile avant plusieurs années. Ph. Koninck, de son côté, n'avait pas encore douze ans en 1631, et G. van dan Eeckhout n'en avait que dix. Sans être élève de Rembrandt, Lievens, il est vrai, aurait pu, à raison de leurs relations de camaraderie, travailler avec lui ; mais à ce moment, nous l'avons dit, il avait quitté la Hollande. C'est bien à tort que M. Seymour-Haden conteste ce fait et prétend qu'on ne trouve aucune trace de ce séjour de Lievens en Angleterre, ni des œuvres qu'il aurait pu y faire, alors que Houbraken, parlant de son départ pour la Grande-Bretagne en 1631, dit expressément « qu'il y passa environ trois ans et qu'il y exécuta les portraits du roi, de la reine et du prince de Galles ». Mais outre ces trois ouvrages, au bas d'une gravure de L. Vorsterman représentant Nicholas Lanière, directeur de la musique à la cour d'Angleterre, Lievens, auteur de ce portrait, vante le goût éclairé et le talent de ce favori de Charles Ier et l'appelle « son Mécène ». Dans l'œuvre de Lievens lui-même, au surplus, M. Seymour-Haden aurait pu trouver une de ses eaux-fortes les plus remarquables (B. 59), très finement gravée par lui d'après un autre de ses portraits, celui de Jacob Gouter, joueur de luth de la chapelle royale, à qui l'artiste « dédie ce souvenir de sa constante amitié ». L'indication très précise de Houbraken, confirmée encore par ces deux ouvrages, doit donc être tenue pour certaine, et, le nom de Lievens se trouvant ainsi écarté, il ne reste plus que celui de Joris van Vliet. Un examen attentif des trois grandes planches de Rembrandt qui ont soulevé cette discussion nous montrera que pour deux d'entre elles, en effet, ce nom peut être invoqué avec vraisemblance.

En ce qui touche la première de ces planches, la *Résurrection de Lazare* (B. 73), nous croyons non seulement qu'elle est de Rembrandt, mais que lui seul y a travaillé, et le monogramme avec la mention van Ryn dont elle est signée nous paraît à la fois confirmer son authenticité et déterminer assez exactement sa date, ce monogramme ayant été surtout usité vers 1632. Le caractère de la composition et l'exécution elle-même s'accordent de tout point avec cette date. Certes l'atti-

(1) Récemment encore on le croyait né vers 1610 et c'est M. Veth qui a donné pour sa naissance la date exacte de 1616, découverte par lui au cours de ses heureuses recherches dans les archives de Dordrecht. *Oud-Holland*, 1888, p. 68.

tude du Christ est ici un peu théâtrale, et, suivant la remarque de Charles Blanc, il semble que le maître ait cherché à exprimer le miracle comme le résultat d' « une sublime incantation ». Mais c'était bien ainsi qu'à ce moment il comprenait cette figure du Christ, et la puissance, l'air d'autorité qu'il lui a donnés, nous les avons également signalés dans les eaux-fortes de cette période dont nous avons parlé plus haut. Nous ne saurions donc en aucune façon partager l'hypothèse de M. Seymour-Haden qui pense que deux tableaux de J. de Wet représentant aussi la *Résurrection de Lazare*, et qui se trouvent à l'Ermitage et au Musée de Darmstadt (l'exemplaire de ce dernier musée est daté de 1633), ont pu donner à Rembrandt l'idée de sa composition. Ces tableaux, que nous connaissons, offrent des différences assez marquées avec l'œuvre du maître et lui sont postérieurs. Rembrandt, du reste, n'aurait eu aucun emprunt à faire à de Wet à ce propos. Le sujet était un de ceux qui depuis longtemps hantaient son esprit. Dès son séjour à Leyde, il préoccupait ses compagnons d'étude et lui-même. Van Vliet l'avait traité, comme toujours d'une façon assez grossière, dans une de ses premières eaux-fortes (B. 4) et Lievens devait en faire à la fois un tableau, que possédait récemment encore M. Willett à Brighton, et l'une de ses plus importantes et de ses meilleures gravures (B. 3). Quant à Rembrandt, avant la grande planche que nous étudions, il avait déjà abordé l'interprétation de cet épisode, bien fait pour le tenter, dans un dessin à la plume appartenant au Musée Boymans, et dans un des tableaux de ses débuts, un petit panneau peint vers 1628, acquis récemment par M. Sedelmeyer. Le Christ y est debout, au-dessus de la tombe, un de ses bras élevés en l'air, et à ses pieds Lazare essaie de se soulever, dans une attitude très gauche, mais déjà fort expressive. Tout en reprenant quelques-uns des traits de cette composition — plusieurs des figures des assistants, ainsi que les accessoires : le carquois, le turban et le sabre oriental qui faisaient dès lors partie de sa petite collection (1), — Rembrandt l'a très heureusement remaniée, en lui donnant plus de simplicité et de grandeur. Nous y relevons pourtant, parmi les témoins de la scène, cette mimique encore excessive, ces gestes d'étonnement ou d'enthousiasme un peu forcés que nous avons déjà eu l'occasion de signaler dans quelques-uns de ses

(1) Ces accessoires se retrouvent également dans le tableau de de Wet à l'Ermitage et dans la gravure de Lievens.

ouvrages primitifs, notamment dans la *Présentation au temple* de 1628, chez M. le consul Weber à Hambourg. Mais nous chercherions vainement dans l'exécution de cette eau-forte les différences tranchées que croient y voir, non sans quelque contradiction, MM. Seymour-Haden et Middleton, le premier reconnaissant la main de Bol et celle de Lievens dans cette estampe où le second, tout en admettant la haute direction du maître, serait disposé à voir çà et là le travail de van Vliet. Pour nous, c'est bien Rembrandt qui seul est l'auteur de cette planche, et seul, à notre avis, il était capable de concevoir et d'exprimer avec une pareille éloquence ce prodige du miracle, les sentiments divers qu'il provoque parmi les assistants, et surtout cette figure de Lazare, sur les traits duquel se lisent à la fois l'épuisement, la souffrance et, avec l'épouvante de la mort à laquelle il vient d'être arraché, ce retour de la vie qui, rentrant en lui, ranime peu à peu ses membres affaissés. En face de cette création qui, en dépit de quelques taches, reste dans son ensemble une des plus saisissantes de l'artiste, nous comprenons et nous partageons l'admiration qu'avait pour elle Alfred Tonnellé et qu'il exhalait si chaleureusement en ces termes : « Le geste tout-puissant du Christ, que la lumière frappe en avant, est sublime et tout concourt à l'effet de la scène : cette lumière surnaturelle, étincelante, qui descend dans la tombe ; le pâle mort qui se soulève lentement, surpris par cet éclat dans ses linceuls ; les gestes de ces gens qui se rejettent en arrière, frappés aussi de cet éclat trop fort pour leurs yeux, ou se penchent dans des transports de joie en voyant le mort remuer. L'œuvre divine d'une résurrection a-t-elle jamais été exprimée avec cette majesté (1) ! »

Nous avons déjà parlé de la *Descente de Croix* peinte en 1633 pour le stathouder. La composition était, sans doute, du goût de Rembrandt, car aussitôt après il avait voulu la reproduire dans une grande eau-forte exécutée par lui d'une pointe fine et délicate et qu'il datait également de 1633 en la signant de son nom orthographié sans *d*, ainsi qu'il a fait plusieurs fois à cette époque. Malheureusement la préparation défectueuse de la planche devait, à la morsure, altérer tout le travail et même le détruire complètement par places. Trois épreuves seulement furent tirées de cette planche ; le temps et la peine qu'elle avait

(1) Alfred Tonnellé, *Fragments sur l'art et la philosophie*, Paris, 1860, p. 177.

coûtés étaient donc perdus, et Rembrandt, absorbé alors par tant d'autres soins, ne se résigna pas à recommencer une pareille tâche. Il n'était pas homme d'ailleurs à se recopier une fois de plus. Mais ce qu'il renonçait

L'ECCE HOMO.
1636 (B. 77).

à faire lui-même, un autre pouvait, sous sa direction, l'entreprendre afin de tirer parti d'une gravure qui, à raison de l'intérêt qu'offrait cette donnée et de la réputation de l'auteur, avait quelque chance d'un placement avantageux. Hendrick van Uylenborch, le cousin de Saskia,

se chargea d'éditer cette seconde estampe, dont les dimensions ne différaient pas très sensiblement de celles de la première et qui portait, avec le nom de l'éditeur, celui de Rembrandt, orthographié cette fois correctement et suivi des mots : *cum privil.*, pour constater les droits qu'il avait pu se réserver à cet égard. Une comparaison même sommaire de cette copie avec l'épreuve originale, que possède la Bibliothèque nationale, permet de se rendre facilement compte des différences assez notables qu'elles présentent entre elles. En regard de l'aisance et de la liberté du travail de cette dernière, on sent dans l'autre la raideur, la monotonie et la contrainte de l'imitation. D'autre part, les contrastes trop accentués des blancs et des noirs et une certaine rudesse de touche trahissent la main de Van Vliet, car c'est à lui que, d'accord sur ce point avec M. Middleton, nous croyons pouvoir, avec quelque sûreté, en attribuer l'exécution. Van Vliet s'était apparemment fixé en même temps que Rembrandt à Amsterdam, et les relations établies depuis plusieurs années entre eux le désignaient tout naturellement à un choix dont le maître n'eut d'ailleurs pas trop à se repentir, grâce à la surveillance qu'il exerça, sans doute, sur son interprète. En dépit de l'écart qui existe entre les deux planches, celle de Van Vliet est une des meilleures qu'il ait produites, et après les retouches qu'il y put faire, Rembrandt ne crut point se compromettre en la signant de son nom.

En plaçant, peu de temps après, ce nom au bas de l'*Ecce Homo* (B. 77), le maître aurait eu quelque raison d'hésiter et de ne revendiquer pour lui que l'honneur de la composition. Une grisaille appartenant à lady Eastlake et peinte, en sens inverse de la gravure, par Rembrandt nous prouve d'une manière formelle qu'il en est l'auteur. Cette grisaille, faite évidemment pour guider son collaborateur dans son travail, est fort intéressante. Tandis que certaines parties sont très finement exécutées, comme le groupe principal et la tête du Christ, d'autres sont d'une facture tout à fait sommaire, et dans la foule confuse qui grouille au second plan, noyée dans l'ombre, les traits des visages ne sont même pas indiqués. Mais la disposition de la scène, la façon dont la lumière y est répartie, l'ordonnance des édifices et le fourmillement de cette foule houleuse qu'agitent des passions si diverses auraient suffi à nous convaincre que Rembrandt seul avait pu concevoir ainsi cet

épisode. En revanche, plus encore que dans la *Descente de Croix*, l'exécution de l'eau-forte décèle le peu de talent du copiste. Une épreuve d'essai tirée avant l'achèvement de la planche nous met, en effet, au courant de la manière en quelque sorte mécanique dont procède ce copiste qui, partant des deux extrémités du cuivre pour aller vers le centre, indique les ombres portées par les objets avant de représenter ces objets eux-mêmes. Une autre épreuve d'un deuxième état de cette gravure, appartenant au British Museum, porte d'ailleurs la trace de corrections données à larges coups de pinceau pour renforcer à certaines places la tonalité de la gravure, en se conformant aux valeurs et à l'effet de la grisaille, et ces corrections sont positivement de la main du maître. Peut-être même celui-ci a-t-il retouché la planche çà et là, par exemple dans plusieurs personnages du groupe central et du premier plan. Mais dans son ensemble, le faire, ainsi que le remarquent MM. Seymour-Haden et Middleton, est absolument indigne de Rembrandt, indigne même de Lievens, auquel le premier de ces deux critiques croit encore pouvoir attribuer cet ouvrage. Avec le second, nous pensons, au contraire, que la grossièreté du dessin, la laideur des types, la lourdeur et la gaucherie de la facture, tout ici accuse la manière de Van Vliet et son entière vulgarité, telle qu'elle s'étale dans ses gravures de cette époque. En présence d'un résultat pareil, Rembrandt dut reconnaître qu'il n'y avait plus à recourir à un semblable traducteur, et c'est, croyons-nous, la dernière fois qu'il le fit (1). Il allait, du reste, trouver bientôt près de lui, avec Bol notamment, des interprètes plus dociles, d'un talent plus fin et plus souple, plus dignes par conséquent de comprendre et de traduire sa pensée.

Mais, même au temps où il était entouré d'élèves plus nombreux et mieux en état de lui venir en aide, il ne leur a jamais fait une grande part dans ses travaux. La nature du génie de Rembrandt ne se prêtait pas à utiliser bien largement leur concours. Il n'avait rien de cet esprit pratique qui permettait à Rubens de tirer ouvertement parti d'une phalange d'élèves disciplinés, dressés à leur tâche spéciale, et grâce auxquels il pouvait accomplir des entreprises aussi vastes que

(1) L'inventaire de 1656 nous apprend que le maître avait dans son atelier une armoire pleine d'épreuves de ces gravures de Vliet et faites d'après ses compositions, ses eaux-fortes ou ses tableaux.

la galerie de Médicis, les grandes toiles de la cathédrale d'Anvers et de l'église des Jésuites ou les décorations de Whitehall. L'exécution de Rembrandt, toujours très personnelle et un peu mystérieuse, ne s'accommodait guère de l'intervention d'autrui. A aucun moment elle ne permettait à l'artiste d'être absent de son œuvre; elle le réclamait tout entier. Suivant la judicieuse observation de M. Bode, il ne savait pas se servir des préparations de ses élèves, et, ainsi que le prouve une copie retouchée par lui d'un de ses tableaux, le *Sacrifice d'Abraham*, dont nous parlerons tout à l'heure, en quelques coups de brosse très largement donnés, il faisait disparaître tout leur travail et le rendait ainsi inutile. Aussi, tandis que Rubens ne mettait presque jamais son nom sur ses tableaux, Rembrandt signait presque tous les siens, et comme s'il entendait décliner la responsabilité des ouvrages qui n'étaient pas entièrement de sa main, il tenait à varier pour eux la forme de ses signatures habituelles. De là ces désignations : *cum privileg.* ou *Rembrandt inventor* que nous avons déjà signalées sur plusieurs de ses gravures et cette inscription plus énigmatique que portent trois autres eaux-fortes et qui a suscité les commentaires les plus contradictoires. Nous voulons parler des *Têtes orientales* datées toutes trois de 1635 (B. 286, 287 et 288) et sur lesquelles à côté du nom de Rembrandt se trouve inscrit en petits caractères un mot que pendant longtemps on avait lu : *Venetiis*, ce qui avait accrédité la légende d'un voyage fait par Rembrandt à Venise en cette année. Plus tard, M. Ch. Blanc, s'élevant contre la fausseté de cette légende, avait cherché à déchiffrer ce mot et proposé

BUSTE DE JEUNE HOMME.
Œuvre de Lievens (B. 26).

de lire *Renetus* (du Rhin), mis pour *van Rijn*, ce qui, sans être plus vrai, était du moins plus vraisemblable. En réalité, ainsi que Vosmaer, le premier, l'a découvert, c'est le participe hollandais : *geretuckerdt* (retouché), que l'on voit sur ces trois planches, et cette particularité nous paraît fournir la solution d'un autre problème que celles-ci soulèvent. Toutes trois, en effet, font également partie de l'œuvre de Lievens (B. 18, 20 et 21) — la troisième en contre-partie, la seconde à la fois dans les deux sens, et la première enfin dans le même sens. — M. Dutuit émet à ce propos l'hypothèse assez plausible que Lievens est l'auteur des originaux et que, les élèves de Rembrandt s'étant exercés à les copier, celui-ci a corrigé leur travail; mais en y mettant sa signature, il a voulu du moins marquer qu'il n'avait fait que les retoucher. Les griffonnements que les planches portent dans les fonds montrent bien qu'il n'y attachait, en tout cas, pas grande importance, puisqu'il s'était contenté d'utiliser une plaque de cuivre déjà à moitié couverte par un travail antérieur. La seule objection, prévue par M. Dutuit, porte sur l'interruption des relations entre Rembrandt et Lievens, ce dernier, à son retour d'Angleterre, ayant en effet fixé sa résidence à Anvers, de 1635 à 1640. Mais peut-être était-il passé par Amsterdam, où il devait se fixer plus tard; ou peut-être avait-il simplement adressé cet envoi à son ancien camarade. La supposition de M. Dutuit nous semble d'ailleurs confirmée

HOMME A TOQUE DE VELOURS.
Vers 1635 (B. 289).

par ce fait que dans deux de ces *Têtes orientales* le type du personnage est précisément celui du père de Rembrandt et qu'il offrait par conséquent pour son fils un intérêt tout spécial. Les échanges entre les deux artistes ne devaient pas, au surplus, se borner à ces trois planches, car il en est une quatrième qui figure également dans leur œuvre à tous deux. C'est la charmante eau-forte : l'*Homme à toque de velours* (B. 289) — un jeune homme vu presque de profil et coiffé d'un large béret, — exécutée probablement aussi en 1635 par Rembrandt. La tête de Lievens (B. 26) est, il est vrai, tout à fait imberbe; mais outre que la gravure est en sens inverse, l'attitude, le costume, la coiffure et le haut du visage sont identiques, et l'habileté du travail paraît égale dans les deux pièces. Cette fois encore, Rembrandt s'est contenté de signer d'une simple initiale la copie dans laquelle, sans se croire obligé de respecter la ressemblance du modèle, il a ajouté, en vue d'un aspect plus pittoresque, la barbe et quelques mèches de cheveux très spirituellement indiquées.

Les deux amis ne devaient jamais se perdre de vue et il est probable qu'à l'époque où Lievens renonça à sa vie assez nomade pour s'établir définitivement à Amsterdam, un peu après 1643, ils furent heureux de reprendre l'un et l'autre leurs anciennes relations. Rembrandt, en tout cas, professait une estime sincère pour le talent de son compatriote, et l'inventaire de 1655 nous en fournirait, au besoin, la preuve. Outre un livre contenant des estampes de Lievens, nous n'y relevons pas moins de neuf peintures de lui, et parmi elles une *Résurrection de Lazare* (1) et un *Sacrifice d'Abraham*, aujourd'hui au Musée de Brunswick, tableau célébré dès 1632 par Philip Angel dans son *Éloge de la Peinture*, et qui représente le patriarche serrant avec tendresse Isaac dans ses bras et levant vers le Seigneur, qui l'a conservé à son amour, un regard reconnaissant.

Parmi les sujets empruntés à la Bible, le *Sacrifice d'Abraham* était un de ceux que les *italianisants* traitaient alors le plus volontiers. Mais, de préférence à la scène qu'a reproduite Lievens, ils choisissaient surtout celle où l'ange arrête le bras d'Abraham : c'est également l'épisode qui devait tenter Rembrandt comme le plus dramatique et aussi

(1) C'est sans doute le tableau qui appartient à M. H. Willett, de Brighton.

Le Sacrifice d'Abraham (1635).

MUSÉE DE FRANCE

comme se prêtant le mieux à l'emploi du clair-obscur, qui avait pour lui tant de charme. Le tableau de l'Ermitage que lui inspira cet épisode et qu'il peignit en 1635 avec des figures de grandeur naturelle, compte parmi ses ouvrages les plus importants. La composition est très saisissante : au premier plan, Isaac, presque nu, gît étendu aux pieds du patriarche, qui, pour épargner à son fils la vue du glaive, autant que pour ne pas voir lui-même ses traits suppliants, cache de sa large main le visage du jeune homme, tandis que le messager céleste, survenant tout à coup, fait tomber l'arme qu'Abraham tenait dans son autre main. Vosmaer qui ne connaissait ce tableau que d'après des gravures ou des dessins, en suspectait l'authenticité. La douceur et la transparence des demi-teintes qui couvrent le visage de l'ange et une partie des jambes de l'enfant, l'habileté avec laquelle le corps de celui-ci est modelé, les empâtements des lumières, toujours délicatement étalés dans le sens de la forme, l'harmonie claire des étoffes dont les nuances fraîches et un peu froides — des verts pâles, des gris perle, des jaunes et des bleus amortis — rappellent celles de la *Fiancée juive* exposée à quelques pas de là et qui est datée de l'année précédente, ce sont là autant de traits caractéristiques de cette époque. Ajoutons-y encore la conscience extrême avec laquelle l'artiste a peint d'après nature la plupart des détails de cette composition, notamment les ailes de l'ange, pour lesquelles il a utilisé le plumage fauve de quelque oiseau de proie. Mais si fidèle que soit ici l'imitation, ces détails pittoresques ne sont pas copiés servilement. Tout en se servant de la nature, Rembrandt l'interprète en tenant surtout compte des besoins de son œuvre, et ses progrès à cet égard sont très manifestes. C'est dans son imagination seule qu'il a pu constituer l'ensemble de la scène, insister sur ses côtés les plus saillants, trouver le jet hardi de la figure de l'ange et l'expression encore incertaine de la tête vénérable du patriarche, combiner enfin les rapprochements harmonieux des bleus profonds du ciel et des bleus verdâtres de l'horizon avec la tonalité soutenue des rochers, pour faire valoir la pâleur touchante de ce jeune corps prêt à être immolé.

On comprend le succès qu'eut en son temps une pareille œuvre, succès tel que, sous les yeux de Rembrandt, un de ses élèves dut en faire une copie, qui se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich (n° 332 du catal.). Exécutée l'année d'après, peut-être par Ferdinand Bol,

dans les mêmes dimensions que l'original, elle nous fournit un nouvel exemple des scrupules que mettait Rembrandt à laisser circuler sous son nom les reproductions, même remaniées par lui, de ses tableaux. Au bas de cette copie il a tenu cette fois encore à constater qu'il n'avait fait que retoucher, en y apportant quelques légères modifications, le travail primitif et il a de sa propre main mis au bas de la toile l'inscription suivante :

Rembrandt verandert En overgeschildert. 1636.

Ces sortes de répétitions sont loin d'être fréquentes dans l'œuvre du maître; nous avons cité celle de la *Mise au Tombeau* et de la *Descente de Croix*. Dans l'inventaire de 1656 nous ne trouvons à relever à ce propos qu'un très petit nombre de toiles : un *Bon Samaritain*, une *Flagellation du Christ* et une esquisse du *Crucifiement*. En dehors de ces tableaux, ce sont des natures mortes, des *Vanitas*, qui portent la trace des corrections du maître, mais dont il ne songeait sans doute pas à tirer parti. Sans nier cette collaboration de ses élèves, il nous a donc paru nécessaire de montrer qu'à ce moment surtout elle n'a pas eu l'importance qui lui a été attribuée. Avec M. Bode nous croyons qu'il y a là une question de mesure que dans ces derniers temps la critique était peut-être trop disposée à dépasser.

PAYSAN DÉGUENILLÉ.
Vers 1635 (B. 172).

DESSIN A LA PLUME LAVÉ A L'ENCRE.
(Cabinet de Berlin.)

CHAPITRE XI

VIE DE FAMILLE. — CROQUIS ET EAUX-FORTES DE REMBRANDT D'APRÈS SASKIA ET D'APRÈS LUI-MÊME. — PORTRAITS ET TABLEAUX DE 1635 A 1640. — *Ganymède* ET LES COMPOSITIONS MYTHOLOGIQUES DE REMBRANDT. — LA *Danaé* DE L'ERMITAGE. — *Suzanne au bain* ET LE *Mariage de Samson*. — ÉTUDES DE NATURE MORTE. — LE LIVRE DE TOBIE. — EAUX-FORTES DE CETTE ÉPOQUE. — LA *Mort de la Vierge*.

DESSIN LAVÉ A L'ENCRE DE CHINE.
(British Museum.)

Pendant l'été de 1635 Saskia était allée dans la Frise pour rendre visite à ses parents, et le 12 juillet elle assistait au baptême d'un enfant de sa sœur Hiskia. Peut-être son mari l'avait-il suivie dans cette excursion; il aimait la campagne et il était sans doute désireux aussi de revoir les lieux où, une année auparavant, leur union avait été consacrée. Ce séjour d'ailleurs ne devait pas etre long, car Saskia elle-même était sur le point de devenir mère. Ce premier enfant fut un fils qui, en mémoire de son grand-père maternel, était baptisé à Amsterdam, sous

le nom de Rombertus, dans la Oude-Kerk, le 15 décembre 1635. Le beau-frère de Saskia, François Copal, avait été choisi pour parrain; mais, empêché, probablement par la mauvaise saison, de faire le voyage, il n'avait pu assister à la cérémonie et les Sylvius l'avaient remplacé. Avec la venue de cet enfant, l'âme aimante de Rembrandt allait s'ouvrir à des sentiments nouveaux. En même temps c'était pour lui l'occasion d'observer sur le vif le premier éveil de la vie chez ce petit être et ses mouvements déjà si expressifs dans leur gaucherie. Il ne manqua donc pas de tirer profit du jeune modèle qu'il avait sous la main, et à chaque instant il essayait de dessiner ses attitudes et ses gestes. De nombreux croquis faits d'après nature qui nous paraissent se rapporter à cette époque nous montrent l'enfant dans toutes les menues occupations de sa vie familière : tantôt serré contre le sein de la nourrice et se gorgeant avec un appétit glouton; ou bien repu et raide dans le maillot qui l'emprisonne; ou encore se trémoussant tout joyeux devant un feu qui flambe; enfin endormi du plus profond sommeil (1).

C'était encore là pour l'artiste une raison de plus de mener la vie renfermée qui lui plaisait et de sortir de moins en moins de son intérieur. Le soir, sa femme à ses côtés, réunis autour de la lumière, ils savaient bien l'un et l'autre occuper leur temps, elle à quelque ouvrage d'aiguille, lui dessinant ou gravant. Dans une charmante eau-forte datée de 1636 (B. 19), l'artiste a voulu retracer le souvenir d'un de ces bons moments d'intime et profonde félicité. Il ne se lassait pas d'ailleurs de reproduire les traits de sa chère Saskia, et trois autres planches, la première datée également de 1636 (B. 365), la seconde probablement de la même année (B. 367), et la dernière (B. 368) de l'année suivante, sont couvertes de croquis faits d'après elle en variant à chaque fois la pose, la coiffure ou l'éclairage de ce gracieux modèle, mais sans toujours s'astreindre à en chercher la fidèle ressemblance. C'est aussi Saskia qui, l'année même de leur mariage, lui avait inspiré une eau-forte plus importante connue sous le nom de la *Grande Mariée juive* (B. 340), et qui représente une jeune femme assise, les cheveux épars et tenant dans

(1) C'est à la gracieuse obligeance de M. G. Upmark, directeur du Musée de Stockholm, que nous devons de pouvoir reproduire ici quelques-uns de ces dessins appartenant à cet établissement, et qui, ainsi que nous le verrons plus tard, proviennent probablement de la collection formée par le peintre de marines J. van de Cappelle, acquise ensuite par Crozat, et finalement par le comte de Tessin, ambassadeur de Suède à Paris.

sa main gauche un rouleau de papier. Le type, cependant, offre avec celui de Saskia des différences assez marquées : la bouche est grande, les lèvres serrées, le visage plus anguleux. Mais c'est certainement la composition de cette eau-forte que Rembrandt avait cherchée dans un croquis du Musée de Stockholm qui la reproduit exactement en contre-partie, avec la même pose, le rouleau de papier à la main, le pilastre et le fragment de voûte qu'on aperçoit au fond, et même l'ample peignoir dans lequel la jeune femme est enveloppée; seulement, par-dessus ce peignoir, dans la gravure, l'artiste a jeté une houppelande garnie de fourrures, en exagérant aussi un peu l'aspect sauvage de cette étrange créature et la forêt de cheveux qui couvre ses épaules (1). Deux ans après, en 1638, c'est encore Saskia avec sa figure mignonne et ses traits affinés que nous montre l'eau-forte désignée sous le titre : la *Petite Mariée juive* (B. 342).

Rembrandt, on le voit, agit avec Saskia comme il faisait avec lui-même en la prenant à chaque instant pour sujet d'étude. C'est elle qui pendant cette période tient la plus grande place dans son œuvre, car de 1636 à 1642 nous ne rencontrons plus que trois fois à peine son propre portrait, et encore très librement interprété, dans deux de ses gravures. Il continue, du reste, à se donner les allures martiales qu'il affecte si souvent dans ses portraits de fantaisie et c'est avec un travestissement militaire qu'il nous apparaît dans le *Rembrandt à la toque ornée d'une plume*, de 1638 (B. 20), aussi bien que dans le *Rembrandt au bonnet plat*, probablement de la même année (B. 26). N'était l'expression si personnelle de sa physionomie, nous aurions quelque peine à le reconnaître sous ces accoutrements guerriers. En revanche, c'est bien son image et l'une des plus caractéristiques qu'il nous ait laissées, que nous offre le *Rembrandt appuyé* (B. 21), daté de l'année suivante. Quoique de pure fantaisie, le costume ici est des plus simples : un manteau de velours à collet droit et une toque fièrement campée de côté. La tête aussi, vue presque de face, ne montre aucun de ces airs de

(1) La reproduction non signée de cette eau-forte, qui figure au catalogue de Bartsch sous le titre : *Étude pour la Grande Mariée juive* (n° 341), nous paraît, comme à M. Middleton, un travail d'atelier exécuté par un élève de Rembrandt. L'eau-forte originale elle-même est d'ailleurs considérée comme douteuse par M. Kohler, auteur du catalogue des œuvres de Rembrandt qui figuraient à une exposition organisée à Boston en 1887; le croquis de Stockholm en confirme entièrement, à notre avis, l'authenticité.

commande que plus d'une fois nous lui avons vu prendre vis-à-vis de son miroir : encadrée par son abondante chevelure, elle respire la force, l'intelligence et la pleine possession de soi-même. Ce n'est plus le soudard, c'est l'artiste, l'observateur pénétrant, qui, de son regard scrutateur, vous interroge et vous fascine. S'il n'a pas encore connu l'épreuve, Rembrandt sait ce qu'est la vie; la concentration de la volonté autant que les habitudes de la vision ont creusé plus profondément encore sur son front ce pli vertical que nous y avons déjà remarqué et qui avec l'âge s'accentuera de plus en plus. L'œuvre est exquise, et dans ce travail peu chargé, magistral, à la fois très sobre et très fin, auquel on chercherait en vain ce qu'on pourrait ajouter ou retrancher, on sent la pleine maturité de l'homme et de l'artiste. Aussi, entre toutes les images où le maître s'est représenté, celle-ci est-elle devenue la plus populaire; c'est elle que, sans trop s'égarer, le jugement public a pu adopter comme répondant le mieux à l'idée qu'il convient de garder de son talent et de sa tournure.

Les portraits peints par Rembrandt à cette époque sont aussi presque exclusivement ceux de personnes faisant partie de son entourage intime. A peine relevons-nous parmi eux ceux de deux dames âgées. Le premier, daté de 1635 (en 1889 il se trouvait chez un marchand de Londres, M. Lesser), est celui d'une vieille dame de soixante-dix ans, assise et vue de face jusqu'aux genoux, en grandeur naturelle. Elle est vêtue d'une robe de damas noir à épaulettes de velours, avec une cornette à petites ailettes, une fraise et des manchettes blanches. Les traits manquent de distinction, mais la physionomie est franche, le teint très éclatant, lumineux dans les clairs, avec des ombres reflétées et transparentes. L'autre portrait, celui d'une bonne vieille à coiffe blanche, également vêtue de noir, appartient à M. Alphonse de Rothschild et il a été exécuté, vers 1635-1636, avec un soin minutieux; quoique ridé, son visage vénérable a conservé ce charme d'amabilité qui est la grâce de la vieillesse. Viennent ensuite deux autres portraits de jeunes femmes : l'un de 1634 ou 1635, chez lord Ellesmere, une blonde au teint un peu décoloré, vêtue d'une robe foncée avec une guipure à deux rangs superposés; la physionomie est intelligente et fine, malheureusement la conservation de la peinture laisse fort à désirer et les ombres un peu fortes ont probablement noirci. L'autre

portrait, connu sous le nom de la *Femme d'Utrecht* — depuis longtemps il est, dans cette ville, la propriété de la famille Weede van Dyckveld, — est signé et daté de 1639. Debout, presque de face, la jeune dame est vêtue d'un costume à la fois élégant et simple : une robe noire ornée de rubans et de broderies d'or d'un ton passé, avec des épaulettes et des manchettes de guipure et un grand col plat, terminé par deux bandes de guipure. Elle porte de grandes boucles d'oreilles en perles avec un bracelet et un collier de perles, et elle tient à la main un éventail garni de rubans. Son regard est plein de franchise et de bonté; ses mains un peu fortes, aussi bien que ses carnations d'une fraîcheur extrême, indiquent la santé. L'exécution, à la fois large et consciencieuse, rappelle, avec plus d'ampleur, celle du portrait de la femme de Marten Daey, mais le coloris, un peu détérioré par une ancienne restauration, a perdu de son éclat et de son harmonie. Tandis que le soin de la facture et la correction du costume attestent que ces divers ouvrages sont des commandes faites à Rembrandt, l'absence de signature et le vêtement de fantaisie emprunté à la garde-robe du peintre et disposé par lui-même nous font au contraire considérer le portrait de jeune femme du Musée de Cassel (n° 216 du catal.) comme une étude faite vers la même époque d'après quelque compagne ou peut-être quelque parente de Saskia. L'ajustement en est à la fois pittoresque et original : une robe verdâtre, avec une chemisette blanche découvrant le cou, un manteau de fourrures et une écharpe à longues franges jetée sur ses épaules; des perles dans les cheveux, au cou et aux oreilles et dans la main gauche gantée deux œillets. Avec son teint décoloré et ses lèvres roses, son nez long, assez gros du bout, ses yeux petits

CROQUIS A LA PLUME.
(Cabinet de Stockholm.)

et ses cheveux roussâtres flottant autour de son visage, le type n'a pas grande beauté par lui-même; mais l'expression un peu triste de la physionomie et je ne sais quel étonnement dans le regard lui donnent une de ces acceptions de vie très particulières que Rembrandt excellait à caractériser.

Les portraits d'hommes de cette période sont pour la plupart ceux d'amis de la famille de l'artiste, comme le pasteur Henri Swalm de la collection de lord Dudley, que le maître peignait en 1637, un personnage grave, à figure sévère (probablement quelque connaissance des Sylvius), représenté au moment où il vient d'interrompre sa lecture et regarde le spectateur; ou encore, à Bridgewater House, chez lord Ellesmere, également de 1637, un autre ministre, un beau vieillard aux traits fins, assis devant une table et vêtu d'une houppelande verte garnie de fourrures. Bien que M. Bode ait cru reconnaître le type de Rembrandt dans le portrait d'homme en pied et de grandeur naturelle, daté de 1639, qui appartient au Musée de Cassel (n° 217 du catal.), et qui a longtemps passé pour être celui de Jan Six, nous ne pensons pas qu'il s'agisse ici du maître. Si le type ne rappelle en rien celui du célèbre bourgmestre avec lequel Rembrandt devait bientôt se trouver en relations, ce ne sont pas non plus les traits de l'artiste, ni la coupe de son visage, ni ses cheveux, ni surtout son regard que nous montre ce tableau. Adossé à une muraille dans laquelle est engagée une gaine surmontée d'un buste antique, ce personnage, coiffé d'un chapeau noir et correctement vêtu d'un costume de velours noir orné de rubans, nous paraît plutôt quelque riche bourgeois, aimant les arts, bien posé et assez content de lui. La tête un peu vulgaire, les yeux insignifiants, la sévérité du costume, son exécution très minutieuse et très soignée — les intonations des noirs y sont admirables de variété et de puissance, — tout s'accorde à démontrer que nous sommes cette fois en présence d'un des rares portraits de commande exécutés par Rembrandt à cette époque. Jamais, à notre connaissance, le maître ne s'est représenté ainsi, en pied, bourgeoisement vêtu, sans aucune des recherches de clair-obscur ou de costume qu'il se proposait quand il se prenait pour modèle. Moins que jamais, ce semble, il n'aurait à ce moment entrepris une pareille tâche. Il était trop heureux de s'être affranchi des contraintes qu'il avait dû subir à son arrivée à Amsterdam, alors qu'il avait à la fois à établir sa

Portrait de Rembrandt (1634)

(MUSÉE DE BERLIN)

réputation et à garnir son escarcelle. Maintenant son nom était célèbre; la dot de Saskia et ses gains assuraient son indépendance. Jaloux de sa liberté, il n'acceptait plus que rarement de se plier aux exigences du public. Quand il se mettait en face de son miroir, il entendait donner carrière à sa fantaisie et ne chercher que son plaisir ou son instruction. C'est d'ailleurs ce que nous prouvent suffisamment les nombreuses études qu'il a peintes à ce moment d'après lui-même et dont nous nous contenterons de donner ici une brève énumération : celle du Musée de Cassel d'abord (n° 215 du catal.), signée et datée de 1634, où il nous apparaît la tête un peu engoncée dans les épaules, enveloppé d'un manteau rougeâtre, coiffé d'un casque à plumes, en acier poli, de forme compliquée et qui projette sur son visage vermeil une ombre transparente; puis, chez sir Richard Wallace, deux portraits en buste, signés mais non datés, faits de 1633 à 1635, le premier, d'une exécution à la fois large et fine, la tête tournée vers la droite, avec une cape de velours et un collet garni de fourrures; le second vu de face, coiffé d'une toque brune, avec une chaîne d'or passée sur le hausse-col d'acier que nous avons vu si souvent, une peinture un peu expéditive, traitée en manière d'esquisse; le charmant portrait de 1634, au Musée de Berlin, un des plus gracieux que le maître nous ait laissés de sa personne; un autre, également vers 1634, au Musée de La Haye, presque de profil, avec un béret de velours noir à crans découpés, le haut du visage dans l'ombre, la bouche entr'ouverte, le regard assuré, la moustache retroussée et l'air martial; de la même date, ou peut-être de 1635, au palais Pitti, la tête de face avec un large béret noir, un manteau jeté sur les épaules, mais qui laisse voir la chaîne d'or passée sur le hausse-col d'acier; le gracieux et important portrait de 1635, à la galerie Liechtenstein, dans lequel l'excellente conservation fait encore ressortir la délicatesse du clair-obscur; celui du Louvre, signé et daté 1637, au visage doux et calme, coiffé d'une toque de velours noir avec des perles aux oreilles et un manteau brodé retenu par une agrafe sur la poitrine; enfin celui de la National Gallery, daté de 1640, coiffé d'une large toque à crans découpés, et vêtu d'un pourpoint gris neutre brodé d'or avec col droit et d'une houppelande brune à raies jaunâtres, le visage vermeil, le regard éveillé, assez narquois, œuvre d'une exécution un peu froide et minutieusement détaillée.

Dans la plupart de ces divers ouvrages où il s'est pris pour modèle, Rembrandt, on le voit, affecte encore les allures militaires que nous avions signalées dans ses premiers portraits. Ce ne sont, en réalité, pour lui que de libres études où il ne vise guère une ressemblance fidèle. Aussi — malgré quelques légères différences que les proportions du tableau, un peu supérieures à la nature, suffiraient peut-être à expliquer — est-ce encore le maître lui-même que nous croyons reconnaître sous le travestissement guerrier du *Porte-Drapeau*, une peinture claire et transparente, qui appartient à M. Édouard de Rothschild et qui, avec la signature de Rembrandt, porte les trois premiers chiffres, 163, d'une date que, d'après le caractère de l'exécution, nous croyons pouvoir fixer à 1636. Ce soudard aux traits assez vulgaires, au gros nez, à l'épaisse encolure et à la chevelure indomptée nous offre bien, en effet, le type de l'artiste, un peu modifié et amplifié pour les besoins de la cause. Ainsi affublé d'un large béret qui porte sur son visage rubicond une ombre assez forte, le poing sur la hanche, le sabre au côté, un étendard dans sa main gauche, cet honnête bourgeois, en dépit de ses airs vainqueurs, ressemble plus à un habitué des tavernes qu'à un héros, et le drapeau qu'il tient dans sa grosse main, s'il a pu le promener à la parade, il n'a pas eu, fort heureusement pour lui, à le défendre. Nous ne serions pas non plus très disposé à nous porter garant de la nationalité de ce prétendu *Sobieski* daté de 1637 qui fait partie de la collection de l'Ermitage. D'après l'âge seul de ce personnage, à cette date de 1637, il ne saurait être question de Sobieski et nous trouvons ici un exemple de plus de ces dénominations fantaisistes dont le siècle dernier et le commencement du nôtre se sont montrés si prodigues. C'est ainsi que toutes les vieilles femmes peintes par Rembrandt ou par ses élèves étaient invariablement baptisées : la *Mère de Rembrandt*, et que d'autres portraits du maître recevaient les titres tout aussi hasardés de *Doreur de Rembrandt*, de *Cuisinier* ou *Cuisinière de Rembrandt*. Le portrait de l'artiste lui-même au palais Pitti est désigné, au bas d'une gravure de Golgano Cipriani, comme celui du comte de Horn ; le portrait du père de Rembrandt a été gravé par R. Savery sous l'appellation imprévue de *Mahomet*, et une vieille estampe anglaise d'après le *Porte-Drapeau* a reçu celle plus étrange encore de *Guillaume Tell*. Quant à ce soi-disant *Sobieski*, son visage énergique, mais assez commun, n'est pas sans

Portrait d'homme, dit de « Sobieski » 1637.

MUSÉE DE L'ERMITAGE

analogie avec celui du *Porte-Drapeau* : même encolure, même nez épaté, même embonpoint un peu débordant, même regard et même teint haut en couleur. La pose seule du personnage — il tient cette fois une canne à pomme d'or — et son accoutrement sont changés. Mais cette toque bizarre, ce camail en fourrure, cette robe rouge et cette pendeloque étrange suspendue sur sa poitrine par une massive chaîne d'or, tout cela sent un peu la mascarade, et sous ce déguisement suspect nous flairons un Polonais de contrebande. Il nous semble d'ailleurs, à y regarder de plus près, que cette grosse chaîne d'or, ce médaillon attaché à la toque et ces boucles d'oreilles en perles, nous les avons vus plus d'une fois portés par Rembrandt, et c'est bien lui-même que, d'accord avec M. Mantz, nous croyons qu'il faut, une fois de plus, reconnaître « dans ce Moscovite de fantaisie ».

ÉTUDES D'APRÈS SASKIA.
1636 (B. 365).

Mais en faisant bon marché de toute cette défroque exotique, il n'est que juste de signaler dans cette robuste peinture une ampleur d'exécution, une puissance de clair-obscur et un éclat de couleur qui s'accordent ici de tout point avec la tournure et l'expression même du personnage.

A côté de ces portraits que le peintre a plus ou moins traités comme des études, nous devons mentionner encore à cette époque un assez grand nombre d'études proprement dites, comme cette tête de 1635 fièrement brossée qui provient de San Donato et appartient à M. L. Goldschmidt : un homme au visage assez vulgaire, aux cheveux ébouriffés, au costume plus que simple, sans doute quelque ouvrier. Mais le plus souvent ces

études étaient exécutées d'après des modèles que Rembrandt recrutait parmi la population juive d'Amsterdam. En parcourant les rues du voisinage, il pouvait à son gré choisir ces types de vieillards qui, avec leurs nez busqués et leurs traits fortement caractérisés, ont si souvent attiré son pinceau, assuré qu'il était de les utiliser en les introduisant dans ses compositions. C'était pour lui d'ailleurs une occasion naturelle de les affubler à sa guise de ces accoutrements magnifiques que lui fournissait sa garde-robe. Quelques accessoires ajoutés après coup lui permettaient de donner à ces personnages le nom de quelque héros de la Bible, et ces désignations un peu aventureuses jointes au mérite de l'exécution aidaient au succès et au placement de pareils ouvrages. Telles sont, par exemple, les têtes d'étude qui se trouvent chez le duc de Bedford (Woburn Abbey), chez le comte Derby, chez sir Philip Miles, chez le comte Nostitz à Prague, ainsi que le vieillard (signé et daté 1633) de la Pinacothèque de Munich et un autre qui au Belvédère de Vienne a reçu le titre de l'*Apôtre saint Paul*, sans doute à cause du glaive suspendu à la muraille à côté de lui (1). Mais la plus célèbre des peintures de ce genre est le *Rabbin* daté de 1635 qui fait partie de la collection du duc de Devonshire à Chatsworth, un vieillard aux gros traits, vu presque de face, coiffé d'un turban de forme élevée et couvert d'un riche manteau rattaché par une large agrafe de métal. Les mains posées sur sa poitrine, il est assis devant une table sur laquelle sont placés des livres, et derrière lui, au fond de l'oratoire où il se trouve, on entrevoit le sanctuaire d'un temple avec une colonne autour de laquelle est enroulé un serpent. Avec ses tons frais et légers et ses ombres un peu froides, l'harmonie claire et transparente de cette toile rappelle celle de la *Fiancée juive* de l'Ermitage exécutée l'année d'avant. Ces sortes de tableaux, décorés de titres plus ou moins justifiés, eurent en leur temps, paraît-il, une très grande vogue, car on en trouve des répétitions anciennes assez nombreuses, faites par des élèves ou des sectateurs de Rembrandt, notamment par Salomon Koninck, dans les Musées de Dresde (n° 1590 du catal.), de Berlin (n° 821), de Turin (n° 450), à la galerie Liechtenstein et dans plusieurs autres collections.

Plus libre de son temps, disposant de quelque argent par suite de

(1) Suivant les désignations d'un ancien catalogue, il portait autrefois une signature et la date 1636, devenues aujourd'hui illisibles.

son mariage et des gains que lui avaient procurés ses portraits, Rembrandt pouvait en toute sécurité se livrer à ces études, dont plus d'une fois nous retrouverons les types dans ses compositions de cette époque, inspirées, comme d'ordinaire, presque exclusivement par les livres sacrés. De ce nombre est un petit tableau de l'Ermitage, daté de 1634, l'*Incrédulité de saint Thomas*, dans lequel le Christ, entouré des saintes femmes et des apôtres, découvre d'un geste plein d'autorité les plaies de son corps au disciple, saisi d'un respectueux étonnement. La scène est bien disposée et la couleur a de l'éclat; mais la facture, timide et assez gauche, manque d'ampleur, et les colorations froides, bleues ou verdâtres, usitées quelquefois par le maître à cette époque, n'ont ni la richesse ni la distinction que présentent d'autres œuvres du même temps. Ce n'est pas non plus par la distinction que brille le *Samson menaçant son beau-père* du Musée de Berlin, signé avec une date dont le dernier chiffre (probablement un 6) a disparu à la suite d'un rentoilage. Le sujet même de ce tableau était resté pendant longtemps très énigmatique, et l'habitude où l'on était autrefois de rattacher à l'histoire contemporaine les épisodes traités par Rembrandt avait accrédité l'idée qu'il avait ici représenté le duc Adolphe de Gueldre montrant le poing à son beau-père emprisonné. En réalité, ainsi que M. Ed. Kolloff l'a remarqué le premier (1), Rembrandt n'a jamais abordé de sujets tirés de l'histoire moderne, et si l'on a pu hésiter sur les titres à donner à quelques-uns de ses tableaux, c'est faute d'avoir cherché assez soigneusement dans la Bible, dont il s'est presque toujours inspiré, suivant avec une scrupuleuse précision le texte de point en point. Le type du personnage principal, son costume même et l'épaisse forêt de cheveux crépus qui couronne sa grosse tête sont bien pareils à ceux du *Porte-Drapeau* de M. É. de Rothschild, peint à la même époque, vers 1636. Rembrandt, ainsi qu'on pouvait s'y attendre, n'a pas manqué une si belle occasion d'exhiber à ce propos les étoffes chamarrées d'or et les armes orientales qu'il avait dans ses collections. Ainsi paré et armé à la turque, le géant menace avec fureur, de son poing fermé, son beau-père, un vieillard aux traits fins, qui, en homme avisé, se tient derrière une porte bardée de fer, la main sur le loquet d'une lucarne entr'ouverte,

(1) *Rembrandt's Leben und Werke*, inséré dans le recueil de F. von Raumer : *Historiches Taschenbuch*, V, p. 491 et suiv.

hors des atteintes de ce terrible gendre et tout prêt à s'esquiver. L'action, on le voit, ne comporte pas grand intérêt, et la peinture, qui d'ailleurs a beaucoup souffert, ne montre aucune de ces recherches de lumière ou d'expression qui se trouvent si souvent réunies dans d'autres œuvres de Rembrandt; la touche en est heurtée, le dessin un peu lourd, et même, par places, assez incorrect, comme dans le poing de Samson. Cependant, malgré ces imperfections, Napoléon Ier goûtait fort ce tableau, qui, transporté à Paris en 1806, à la suite de ses victoires, avait été placé, par son ordre, dans son cabinet de travail à Saint-Cloud, et c'est là que Blücher, qui en 1815 y avait installé lui-même son quartier général, devait le retrouver pour le rendre à son maître, le roi de Prusse.

Le *Festin de Balthazar*, qui appartient au comte Derby (Knowsley House), a été peint probablement vers la même époque. Outre la pompe décorative que comportait un pareil sujet, Rembrandt avait été, sans doute, séduit par les contrastes de clair-obscur auxquels il prêtait. A côté du riche étalage de vaisselle d'argent dont la table est couverte, il a, comme on le pense bien, tiré parti de l'inscription lumineuse tracée sur la muraille qui frappe les regards du roi et le terrifie; mais la rudesse de la facture exagère ici l'écart des oppositions, et l'effroi des assistants va chez quelques-uns d'entre eux jusqu'à la grimace. Cette mesure est encore dépassée dans le *Samson terrassé par les Philistins*, une grande toile datée de 1636 qui appartient au comte Schœnborn, à Vienne (1). La scène ici est à la fois horrible et grotesque; le peintre semble avoir pris plaisir à en montrer surtout les côtés répugnants, et l'impression est d'autant plus déplaisante que les personnages sont presque de grandeur naturelle. Trahi par Dalila qui s'échappe de la bagarre tenant à la main une poignée de ses cheveux, Samson vient d'être surpris et terrassé par les Philistins, qui le garrottent et s'acharnent après lui avec des épieux et des hallebardes, tandis qu'il se débat tout sanglant, aveugle et défiguré par une plaie béante. Malgré tout, à ces horreurs accumulées, si choquantes qu'elles

(1) D'après les dimensions de cette toile, dont le Musée de Cassel possède une ancienne copie (n° 230 du catal.), il est probable que c'est ce tableau de *Samson* que Rembrandt offrait à Huygens dans ses lettres du 12 et du 27 janvier 1639, pour reconnaître la bienveillance dont celui-ci avait fait preuve lors de la commande des deux derniers tableaux de la suite exécutée pour le stathouder.

Étude pour l'eau-forte « La Mariée juive » (1634)

Dessin à la plume rehaussé de lavis

COLLECTION DE L'ALBERTINE

soient, se mêle je ne sais quelle expression de grandeur et de férocité sauvage qui est bien dans le caractère de cet épisode. Le tempérament du maître s'accorde sur ce point non seulement avec celui des littérateurs hollandais ses contemporains, mais avec celui de Shakspeare même qui, ainsi que le fait observer M. Bode [1], ne recule pas devant des brutalités pareilles quand dans son *Henri VI*, en présence du corps de Glocester assassiné, Warwick décrit avec un soin minutieux l'aspect du cadavre et, sans en épargner aucune, énumère complaisamment les blessures qu'il a reçues de ses meurtriers.

ESQUISSE POUR LA « MARIÉE JUIVE ».
1634 (Cabinet de Stockholm).

Le goût, on le voit, n'est pas le fort de Rembrandt et si nous avions besoin d'une preuve encore plus convaincante à cet égard, nous la trouverions dans la manière dont il a rendu les sujets mythologiques quand il lui a pris fantaisie de les traiter. Entre tous, l'épisode de l'*Enlèvement de Ganymède* était un des plus malencontreux qu'il pût choisir. C'est là, on le sait, une donnée que l'art antique lui-même, comme s'il en comprenait toutes les difficultés, n'a guère abordée qu'aux époques de décadence et en l'envisageant surtout au point de vue décoratif. A part la figuration qu'en avait imaginée Léocharès et qui nous est connue par un texte de Pline et par la copie du Vatican, c'est principalement dans la période alexandrine que nous en trouvons des représentations et le plus souvent sur des

(1) *Studien*, p. 249.

médailles, des miroirs, des vases ou des tapisseries. Le problème, en effet, ne laissait pas d'être compliqué. Ce n'est qu'à force d'ingéniosité que les anciens ont pu éviter les écueils du programme exposé par Pline lui-même dans sa courte description (1), en cherchant à exprimer à la fois le vol rapide de l'aigle et les ménagements dont il use afin de ne pas blesser l'enfant qu'il vient d'enlever et qu'il transporte à travers l'espace. Rembrandt n'a point de ces délicatesses et il ne s'embarrasse pas de pareilles subtilités. Il part du fait, et, fidèle à ses habitudes, il veut avant tout tenir compte des conditions dans lesquelles ce fait a pu se passer. La nature lui a évidemment fourni l'idée et les éléments du tableau de la galerie de Dresde, qui porte, avec son nom, la date 1635. C'est d'après un aigle vivant ou empaillé qu'il a étudié la forme, le plumage fauve et le vol de l'oiseau ravisseur et c'est un marmot hollandais, avec son corps potelé et ses traits vulgaires, qu'il avait sous les yeux et dont nous retrouvons d'ailleurs le type dans plusieurs de ses dessins, qui a servi de modèle pour le favori de Jupiter (2). Surpris en haut d'un arbre, l'enfant laisse échapper les cerises qu'il était en train de cueillir, et son visage, déjà assez disgracieux, est encore défiguré par la douleur que lui causent les serres de l'aigle enfoncées dans ses chairs. Nous renonçons d'ailleurs à décrire les formes charnues que découvre sa chemise retroussée et surtout la façon, impossible à dire, dont se traduit son effarement. En vérité, à voir tant de trivialités réunies, on croirait volontiers qu'il n'y a là que la plaisanterie un peu grasse de quelque Lucien du Nord s'égayant sur l'Olympe et comme une anticipation assez risquée des charges que nous réservait l'opérette moderne. Mais Rembrandt, paraît-il, ne plaisante pas; Vosmaer, qui admire un peu plus qu'il ne faudrait le corps de l'enfant, proteste contre la pensée d'une parodie, et Rembrandt lui-même a pris soin de nous en dissuader par les deux dessins que possède le cabinet des estampes de Dresde et dans lesquels il s'est efforcé, mais sans grand succès, de bien caractériser sa composition. L'inaptitude de l'artiste à traiter de pareils sujets est flagrante, et si Rubens lui-

(1) *Leochares (fecit) aquilam sentientem quid rapiat in Ganymede et cui ferat, parcentemque unguibus, vel per vestem.*

(2) Une composition de Corrège qui nous est connue par un dessin de la collection de Weimar présente une grande analogie avec celle de Rembrandt, sauf toutefois la grâce et l'élégance que le maître italien a su donner à la figure de Ganymède.

Etude pour le « Ganymède » de la galerie de Dresde « (1635).

Dessin à la pierre noire du Louvre

Croquis d'après le tableau de Ganymède

Par un imitateur de Rembrandt

(CABINET DE DRESDE)

Rembrandt

même, mieux préparé par sa naissance et par son long séjour en Italie, y a souvent échoué, il ne met pas du moins cette crânerie dans ses erreurs. L'impudence naïve qu'y montre Rembrandt permet de mesurer l'abîme qui sépare l'art hollandais de l'art italien et même de l'art flamand. Alors même qu'il s'ingénie à suivre la tradition dans les sujets qui en supposent le plus la connaissance et le respect, le maître ne parvient qu'à étaler sa manière irrévérencieuse de les concevoir et de les exprimer.

Comme s'il avait senti lui-même son incapacité, ses tentatives en ce genre devaient être fort rares, et une *Diane découvrant la grossesse de Calisto* avec des nymphes se baignant dans un paysage fantastique au fond duquel on aperçoit Actéon, tableau signé et daté de 1635, qui appartient au prince de Salm à Anholt, ne paraît pas de nature à provoquer nos regrets à cet égard. En revanche, la *Danaé* datée de 1636 à l'Ermitage (1), si tant est qu'il faille lui conserver cette dénomination, nous prouverait qu'à l'occasion Rembrandt lui-même pouvait s'inspirer heureusement de la mythologie. M. Bode croit, il est vrai, qu'il convient plutôt de voir dans ce tableau un épisode emprunté à l'histoire de Tobie, dont le maître était alors très préoccupé. Le sujet, en tout cas, est resté jusqu'ici assez obscur; mais Danaé ou Sara, de quelque nom qu'on doive l'appeler, c'est surtout une étude de nu qu'il convient d'y voir, et quoique le type du visage offre quelques différences, il est à peu près certain que cette étude a été faite d'après Saskia. Nous avons dit plus haut les difficultés que rencontraient les artistes hollandais pour se procurer des modèles féminins et il faut bien convenir que ceux dont Rembrandt avait pu disposer jusqu'alors n'étaient pas fort tentants. On comprend donc qu'ayant auprès de lui une jeune femme avenante, prête à complaire à tous ses désirs, il l'ait fait poser devant lui. Sans doute, au point de vue des convenances conjugales, on pourrait souhaiter que dans l'image qu'il en a tracée, l'époux ait gardé un peu plus de réserve. Mais quand il s'agissait de son art, Rembrandt n'éprouvait pas de pareils scrupules, et le fait que Bol a pu voir son œuvre et même l'imiter (2) nous prouve à quel point il en était exempt. Il n'est

(1) Le chiffre placé entre les deux 6 de cette date a disparu, mais à raison de la facture nous croyons que le tableau a été peint en 1636.

(2) Dans un tableau du Musée de Brunswick : *Tobie conduit par Raguel auprès de Sara* (nº 46 du catal.).

que juste cependant de constater qu'il n'avait pas voulu se dessaisir de cette toile, car sous la désignation de *Diane* ou plutôt de *Danaé « Seynde Dianaë »*, qui confirmerait le titre du tableau, c'est bien elle, à notre avis, qui figure à l'inventaire de 1656, reléguée dans une décharge de l'atelier du maître. Qu'on ne juge donc pas Rembrandt avec trop de sévérité sur ce point. S'il avait besoin d'être défendu, nous invoquerions l'exemple des grands maîtres italiens de la Renaissance qui, bien plus librement que lui, avaient usé des privilèges accordés de tout temps à l'art. Il ne viendrait à la pensée de personne de rechercher où Michel-Ange, Giorgione, Titien et Corrège ont trouvé les modèles de leurs Lédas, de leurs Vénus, de leurs Antiopes, de toutes ces belles filles qui, sans pudeur, étalent à nos yeux leur superbe nudité au milieu de la campagne. C'est sa propre femme, Hélène Fourment, que Rubens, fort au courant des raffinements du savoir-vivre, nous a montrée sans voiles dans cette *Andromède*, de Blenheim, qui fait aujourd'hui l'ornement du Musée de Berlin, et c'est encore elle que nous retrouvons dans la belle peinture du Belvédère, non plus seulement nue ou déguisée sous une appellation mythologique, mais déshabillée, prête à se mettre au bain et fort imparfaitement cachée par la fourrure jetée sur son corps (1).

PORTRAIT DE REMBRANDT.
Vers 1634 (Musée de La Haye).

Rembrandt, on le voit, pouvait s'autoriser de l'exemple de ses plus

(1) Pas plus que Rembrandt, d'ailleurs, Rubens n'avait laissé sortir de son atelier cette étude, qu'il léguait par son testament à Hélène Fourment elle-même

Danaë (1636).

(MUSÉE DE L'ERMITAGE)

Photo. Lévy & Sons.

illustres devanciers. Épris, comme il l'était, de la nature et de son art, il devait être plus heureux qu'aucun d'eux de trouver enfin l'occasion de faire autrement que d'après des modèles de rencontre, difformes ou vulgaires, des études qui depuis si longtemps le tentaient. Petite, mignonne, à demi tournée vers la lumière qui, venant de gauche, enveloppe et caresse ses formes gracieuses, la jeune femme est étendue sur un lit bas, exhaussé d'une marche au-dessus du sol. Elle semble déjà voir celui qu'elle attend, et l'accueille d'un regard radieux et d'un sourire de sa bouche vermeille. Son bras droit, un peu élevé, est dirigé vers lui ; l'autre est posé sur un oreiller. Un peigne garni de perles retient sa chevelure d'un brun doré, et des bracelets d'or et de perles ornent ses bras. Une vieille mégère portant un trousseau de clefs entr'ouvre les rideaux du lit, un lit en bois doré avec des pieds massifs, des montants historiés et un amour en ronde bosse, les ailes déployées, placé au-dessus du chevet (1). A côté, une table couverte d'un tapis bordé de lourdes broderies d'or. Le rouge passé de ce tapis, le brun verdâtre

PORTRAIT DE JEUNE FILLE.
Vers 1635 (Musée de Cassel).

(1) Cet amour, cette vieille et aussi l'expression joyeuse de la jeune femme, qui ne s'accorderaient guère avec le texte de la Bible s'il s'agissait de Sara, nous paraissent autant de confirmations du titre de *Danaé* donné à ce tableau. Nous retrouverons le lit qui y figure dans plusieurs autres compositions de Rembrandt et il faisait sans doute partie de ses collections. Nous relevons, en tout cas, dans son inventaire, la mention d'un « petit lit en bois doré, dessiné par Verhulst ».

des rideaux, le bleu également verdâtre du lit et les tons d'or semés çà et là dans ce tableau en forment les seules colorations et accompagnent merveilleusement les carnations exposées à la pleine lumière du soleil. Sans doute on pourrait souhaiter un peu plus d'élégance et même de correction à ces formes un peu ramassées; mais l'éclat de l'aspect, la tiède transparence des ombres, l'exquise délicatesse du modelé, le jeu délicat du clair-obscur, la fraîcheur et la grâce de ce corps juvénile, frémissant de vie et de joie, tout s'accorde pour faire de cette admirable peinture une œuvre unique parmi les créations du maître.

Nous retrouvons les traits de Saskia, et même plus franchement reconnaissables, dans deux compositions de cette époque représentant *Suzanne au bain* et datées toutes deux de 1637. Dans celle qui appartient au prince Youssoupoff, le corps et le type de la jeune femme ne manquent pas d'une certaine élégance. La signature, il est vrai, nous paraît fausse et l'exécution elle-même nous inspirerait quelque soupçon si l'on ne rencontrait çà et là des traces de la peinture primitive, fort compromise par les détériorations de cet ouvrage. Le tableau du Musée de La Haye, qui est, au contraire, d'une excellente conservation, porte, avec la date 1637, la signature *Rembrant* (sans *d*) et c'est la dernière fois que nous aurons à la signaler sous cette forme. Nous y retrouvons avec les traits et le type de Saskia une jeune femme presque nue qui, ayant quitté ses vêtements — une robe de pourpre garnie d'or et une chemise blanche aux manches brodées qui sont posées à côté d'elle, — va entrer dans l'eau d'un bassin dominé par de grands arbres et par un palais dont les murailles élevées se détachent en clair sur un ciel sombre. Au moment où elle allait abandonner son dernier voile, un léger bruit s'est fait entendre dans le feuillage; surprise, elle tourne vers le spectateur son visage rose, et par un geste plein de pudeur elle essaie de cacher sa nudité. Derrière elle, en effet, dans un fouillis de plantes et de feuillages, on entrevoit confusément une tête aux yeux ardents, et une autre, coiffée d'un turban à aigrette, à peine visible. Les tons vigoureux de cette végétation, de l'architecture et du ciel font encore ressortir la blancheur du corps aux formes un peu trapues. Cependant la composition de la scène et le geste même de cette figure avaient plu, paraît-il, à Rembrandt, car, ainsi que nous le verrons plus tard, il devait reprendre cet épisode pour le traiter de nouveau, presque sans le modifier.

Le Mariage de Samson (1638)

(Galerie de Dresde)

C'est encore Saskia qui a servi de modèle pour le personnage principal d'un tableau inspiré également par la Bible et daté de l'année suivante, le *Festin de Samson* de la galerie de Dresde. Le repas est servi dans une salle tendue de magnifiques tapisseries, et la fête, qui, suivant le texte sacré, s'était prolongée pendant sept jours, touche sans doute à sa fin. A en juger par l'attitude et le débraillé des convives, ceux-ci se sont un peu trop écartés de la sobriété proverbiale de l'Orient. Assis ou couchés autour de la table, ils se livrent sans vergogne à leurs ébats. Au premier plan, un gaillard plus entreprenant se permet avec sa voisine des privautés assez risquées; une autre de ces dames, que son galant presse de boire, témoigne qu'elle ne saurait sans danger poursuivre ces libations. Presque au centre, sous les traits de Saskia, la fille des Philistins, le diadème au front, parée comme une châsse, chargée de colliers et de bijoux et les mains croisées béatement sur son ventre, assiste impassible à la fête. A côté, mais lui tournant presque le dos, Samson ne paraît pas davantage se soucier d'elle. Une couronne de feuillage est posée sur son épaisse crinière, et son vêtement, fait d'une étoffe verte brodée d'or et de pierreries, découvre sa large poitrine. Il s'entretient avec des personnages placés derrière lui, des musiciens travestis en turcs de carnaval, auxquels, avec un geste vulgaire, il propose ses énigmes. On dirait un hercule forain causant familièrement avec son orchestre et l'on se demande, en vérité, ce qui a pu tenter le maître dans cet épisode assez peu intéressant par lui-même. Quant à ce qu'on appelle le style, je veux dire l'accord d'un tel sujet avec ses moyens d'expression, il ne saurait en être ici question. Mais si, négligeant les singularités de la composition, nous nous attachons à l'exécution elle-même, il faut reconnaître qu'elle est désormais plus libre et plus large. Le rôle de la lumière est aussi mieux marqué; elle reste concentrée sur le groupe principal, et, dans les ombres, moins opaques, les détails plus enveloppés sont aussi devenus plus lisibles. Enfin, si les personnages manquent de noblesse, nous trouvons du moins comme une évocation des splendeurs et des harmonies de l'Orient dans la richesse de leurs costumes et dans l'étalage pittoresque de ces étoffes, les unes d'un bleu pâle lamées d'argent, les autres rouges mêlées d'or et très heureusement opposées aux tons verts qui dominent dans ce tableau.

La nouveauté et l'intérêt de l'œuvre résident surtout dans la variété

des colorations qui, tout en demeurant discrètes, sont maintenant plus animées et ne restent plus bornées aux rousseurs monotones et un peu trop sommaires des débuts de l'artiste. Le plus souvent c'est encore un ton dominant qui lui sert de base et auquel toutes ses dégradations font écho, avec des modulations d'une merveilleuse diversité. Et remarquez que, dans la ténuité ou la vigoureuse franchise de ses nuances, nulle part ce ton n'est dénaturé. Tout subtil et ondoyant qu'il soit, et bien qu'il se prête à toutes les exigences de l'effet, en se modifiant par les accidents de la lumière et les reflets des objets voisins, ce ton n'est jamais louche ; il conserve partout sa tenue et ses qualités propres.

SAMSON MENAÇANT SON BEAU-PÈRE.
Vers 1635 (Musée de Berlin).

Le *Chasseur avec un butor*, daté de 1639 et qui appartient également à la galerie de Dresde, nous offre une précieuse indication sur les enseignements que Rembrandt savait à ce moment tirer de la nature au point de vue de l'étude de la couleur et sur la conscience avec laquelle il l'interrogeait. Ce n'est pas là, comme on pourrait s'y attendre, une de ces ébauches lestement enlevées dans laquelle, ainsi que l'ont fait plus d'une fois ses confrères, le peintre aurait cherché un délassement à des œuvres plus sérieuses. Le travail comporte, au contraire, une intention formelle et vise un but précis. Presque entièrement dans l'ombre, le chasseur s'efface derrière l'oiseau,

Le Butor (1639).

(GALERIE DE DRESDE.)

qu'il tient suspendu par les pattes. Vivement éclairé et peint avec un soin extrême, le plumage de celui-ci a fourni à Rembrandt une richesse de colorations qu'une gamme aussi restreinte ne semblait point promettre. Avec ces tons très rapprochés et très simples : des gris, des jaunes pâles, des jaunes plus francs, des roux zébrés ou tachetés de brun, dont il fera ressortir l'heureuse répartition, l'artiste trouve les éléments d'une harmonie originale, à la fois vibrante et contenue. Mais, si excellent que soit le résultat, nous croyons que Rembrandt a vu plus loin que l'œuvre elle-même et qu'il a surtout voulu y chercher son instruction. Plus tard, en effet, profitant de l'expérience ainsi acquise, il se servira de cet ensemble de tons qu'il a appris à manier, comme d'un accompagnement expressif sur lequel se détacheront avec un éclat singulier les notes vives et franchement timbrées des carnations de ses portraits ou des figures de ses compositions. Quand dans le fauve des fourrures ou dans le velours sombre des étoffes il encadrera des visages en pleine lumière qui prendront alors un si vigoureux relief, le peintre ne fera qu'utiliser ces études dont la nature lui a fourni le point de départ, mais aux-

FRAGMENT DE LA « SUZANNE AU BAIN ».
1637 (Musée de La Haye).

quelles son génie seul pouvait donner cette intelligente appropriation.

Tout évident que fût pour nous un procédé de travail dont la vue du tableau de Dresde nous avait suggéré la pensée, nous aurions hésité à présenter comme dérivant d'une intention suivie cette tentative qui pouvait, après tout, n'avoir été qu'un essai fortuit. Mais plus d'une fois, nous le savons de source certaine, Rembrandt a renouvelé cette épreuve. Nous voyons, en effet, plusieurs ouvrages de ce genre figurer à son inventaire, notamment : un *Poisson*, un *Lièvre*, un *Butor* (c'est peut-être le tableau de Dresde) et trois *Vanitas* retouchées par lui. Nous avions déjà remarqué que dans ses premières œuvres peintes à Leyde se trouvent de véritables natures mortes. A Londres, M. W. C. Cartwright possède également une étude de paonne morte avec un autre paon suspendu par les pattes, et au fond une petite fille simplement esquissée. L'exécution, bien qu'un peu plus sèche et plus sommaire, rappelle cependant assez celle du tableau de Dresde pour qu'on puisse considérer les deux peintures comme étant de la même époque. Enfin le *Bœuf écorché* du Musée du Louvre nous montre qu'à la date de 1655 l'artiste, alors à l'apogée de son talent, poursuivait encore, et cette fois dans une autre gamme, la série de ces observations qui, en développant ses dons originels, renouvelaient son talent et l'initiaient de plus en plus aux harmonies de la nature. Sans parler de ceux qui, avant comme après lui, s'y étaient exclusivement cantonnés, bien d'autres avaient pu chercher dans de telles études une diversion à leurs travaux habituels ou une occasion de faire parade de leur virtuosité. Seul Rembrandt, avec sa constante préoccupation de chercher son soutien dans la réalité elle-même, a érigé ainsi en méthode ce procédé de travail, et, le pratiquant pour lui-même, il n'a pas cessé de le préconiser à ses élèves. C'est le propre des artistes supérieurs de trouver des enseignements raisonnés dans des exercices qui pour d'autres restent à l'état d'essais isolés, et il n'est pas de maître qui mieux que Rembrandt ait su ainsi varier ses moyens d'étude et relier entre elles, par un dessein arrêté, des expériences combinées pour servir à son avancement.

Cet esprit de suite, cette profondeur de vues et cette ténacité dans l'effort qui caractérisent son tempérament, nous en trouvons une nouvelle preuve, et bien significative, dans sa persistance à traiter certains

Tobie prenant le poisson.

Dessin à la plume relaussé de craie.

COLLECTION DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

sujets, à y revenir sans cesse pour les remanier partiellement ou en donner des interprétations absolument différentes. La Bible, nous le savons, est la source d'inspirations à laquelle pendant toute sa carrière il ne cessa jamais de puiser. Mais dans la Bible elle-même il y a des épisodes pour lesquels il éprouve une prédilection marquée. Certains personnages du livre sacré exercent sur lui une véritable fascination. Il les prend dès leur naissance, il s'attache à eux, il les suit dans le détail de leur vie, il la revit avec eux, et à mesure qu'il apprend à les mieux connaître, il nous révèle sur eux des particularités qu'il a découvertes ou que mieux qu'aucun de ses devanciers il a su exprimer. Nous venons de voir les œuvres déjà nombreuses qu'il a empruntées à l'histoire de Samson. Mais, à le bien prendre, avec les ruses, les violences ou les étalages décoratifs qu'offrent ces divers épisodes, ils ne peuvent guère fournir que des motifs purement pittoresques, et le type même du héros, les incidents auxquels il est mêlé ne sont pas de nature à exciter un intérêt bien touchant. Le Livre de Tobie, au contraire, devait présenter au maître des sujets d'un ordre plus expressif et plus relevé, car ils mettent en jeu les sentiments les plus nobles et les plus profonds. La miséricorde, la patience courageuse et la foi d'un vieillard que l'amour du Seigneur et le respect de sa loi soutiennent au milieu des plus dures épreuves, la piété qu'il inspire à son fils, le sacrifice auquel il se résout en se séparant de ce fils bien-aimé ; le voyage de celui-ci avec son mystérieux compagnon, ses aventures pendant la route, les péripéties de son mariage, l'anxiété croissante des parents en ne voyant pas revenir leur enfant, les reproches dont le vieil aveugle est accablé par sa femme, ceux qu'il se fait à lui-même, la joie du retour et de la guérison, le saisissement de la famille entière à la vue de l'ange qui se dérobe bientôt à ses regards, ce sont là autant d'épisodes émouvants et variés que Rembrandt a successivement traités, quelques-uns même à plusieurs reprises. Peintures, dessins, eaux-fortes, la suite de ces diverses compositions formerait comme une histoire ininterrompue dans laquelle tous les traits essentiels de ce cycle poétique seraient représentés. Parmi les tableaux qui s'y rattachent, quelques-uns nous semblent, il est vrai, un peu suspects, et bien qu'il soit signé et daté de 1634 ou de 1636 (le dernier chiffre n'est pas tout à fait lisible), le *Tobie rendant la vue à son père*, de la galerie du prince d'Arenberg, sans nous inspirer les mêmes

doutes qu'à M. Bode (1), ne nous paraît pas de nature à faire grand honneur à l'artiste. Il en est de même du petit panneau du Musée d'Oldenbourg, *Tobie et l'ange se disposant au départ*, et c'est un peu gratuitement que le catalogue de cette collection le donne comme le pendant de la *Femme de Tobie avec la chèvre*, daté de 1647, au Musée de Berlin. Les dimensions, en tout cas, diffèrent assez sensiblement — le tableau d'Oldenbourg n'a que $0^m,16$ de haut sur $0^m,19$, et celui de Berlin mesure $0^m,20$ sur $0^m,27$ — et si l'arrangement et l'effet rappellent les compositions du maître, l'exécution, un peu lourde et assez gauche, ferait croire seulement à un travail de son atelier, ses élèves ayant très souvent, comme lui-même, traité ces mêmes sujets.

En revanche, le tableau du Louvre signé et daté de 1637, *l'Ange Raphaël quittant Tobie*, est certainement un des chefs-d'œuvre de Rembrandt. Le dessin de l'Albertine que nous reproduisons, ici nous montre avec quel soin il avait étudié cette composition, dont, sauf quelques légers changements, il a conservé l'ordonnance dans l'eau-forte de 1641 représentant le même sujet (B. 43). Le moment choisi par l'artiste est celui où l'ange, ayant accompli sa mission, se révèle aux membres de la famille réunis sur le seuil de leur demeure et disparaît bientôt à leurs yeux. Prosterné la face contre terre, le père de Tobie reste plongé dans une humble adoration, tandis que sa femme défaillante laisse échapper de ses mains le bâton sur lequel elle s'appuyait. Plus hardis, les deux jeunes gens contemplent avec une curiosité respectueuse le mystérieux envoyé qui, les ailes déployées, les bras étendus, s'élance d'un vol triomphant vers la lumière. L'arrangement très simple et très imprévu, l'artifice ingénieux du maître, qui, tout en ramassant vers la gauche ses personnages en un groupe compact, a su par la direction même des lignes, des gestes et des regards ramener l'attention sur la figure de l'ange, le jet radieux et fulgurant de cette figure avec ses longs cheveux au vent et ses draperies flottantes, la beauté même de l'ajustement de son pourpoint bleuâtre jeté sur sa tunique blanche, la grâce et la force de ses ailes chatoyantes, bleuâtres avec des reflets fauves, le contraste de ces brillantes colorations avec la tonalité générale du tableau, à la fois sobre et puissante — des gris variés, jaunes, verdâtres ou roux,

(1) Le Louvre possède, en effet, un dessin à la plume de cette composition.

Tobie rendant la vue à son père, étude pour le tableau de la galerie d'Arenberg (1636).

Dessin à la plume rehaussé de lavis

(COLLECTION DU LOUVRE)

Rembr

posés sur des dessous ambrés et qui, à distance, se résument en une harmonie d'un brun doré, — les expressions si diverses des assistants, en si intime accord avec leur âge et leur caractère, l'austérité du paysage, l'exécution elle-même, sobre, animée, facile et n'insistant que là où il faut, tout ici concourt à l'impression et fait de cet ouvrage une des créations les plus originales et les plus heureuses que le maître ait produites (1).

Par-dessus tout, cependant, ce qu'il faut admirer, c'est l'emploi du clair-obscur et la façon éloquente dont l'effet caractérise le sujet et met en évidence ce qu'il a de grandiose et d'imprévu. Bien des fois déjà Rembrandt avait tiré de la lumière un parti pittoresque ; jamais il n'avait su l'approprier à une expression aussi profonde de son sujet. Là encore l'observation attentive de la nature, qui lui avait si bien réussi pour ses études de couleur, devait porter tous ses fruits. De bonne heure, nous l'avons dit, le clair-obscur avait été l'objet de ses préoccupations et il n'avait jamais cessé de poursuivre et d'étendre ses recherches à cet égard. Nous en trouvons maintes fois la preuve dans les nombreux dessins exécutés par lui à cette époque. Sa propre demeure ou les habitations de ses voisins, aussi bien que les granges et les étables qu'il rencontrait dans ses promenades aux environs d'Amsterdam, suffisaient à lui procurer des sujets d'étude faits pour l'intéresser. Il aimait ces intérieurs dans lesquels la lumière vient se concentrer en jetant çà et là quelques éclats plus vifs, tandis qu'alentour les détails se perdent dans un jour douteux. Ces violents contrastes, aussi bien que ces subtiles dégradations, étaient notés soigneusement par le peintre et il apprenait à construire par l'effet une composition, comme d'autres avant lui l'avaient fait par les lignes ou par les couleurs. Que de ressources dans cet emploi nouveau de la lumière dont il disposait maintenant en maître, et quelles perspectives imprévues s'ouvraient devant lui, grâce à ce merveilleux élément qui pour rendre toutes les nuances de la pensée humaine se prête à des combinaisons infinies ! Les formes évoquées par Rembrandt semblent se transformer sous nos yeux. On croirait les voir émerger

(1) Nous avons eu récemment l'occasion de voir à Paris une répétition un peu modifiée de ce tableau du Louvre ; l'ange y est de face, les bras étendus en avant ; le chien aussi diffère. Mais bien qu'il figure au catalogue de Smith comme une réplique, ce tableau ne nous paraît pas de Rembrandt. La lourdeur de la facture et des intonations, le rouge très accusé des carnations et le manque de finesse du clair-obscur trahissent, à notre avis, la main d'un élève.

de l'obscurité, s'épanouir, animées par lui du souffle de la vie, pour se replonger bientôt après dans les ténèbres. Les objets les plus insignifiants baignés dans cette atmosphère s'imprègnent de poésie et de mystère. A la fois réels et transfigurés, ils s'offrent à nous avec le degré d'évidence ou d'effacement que, suivant son dessein, l'artiste a voulu leur donner. Tout empruntés qu'ils sont à notre monde, ils nous parlent aussi de cet autre monde créé par l'imagination de l'artiste et dont il nous a apporté la révélation.

Autant le *Tobie* du Louvre est enveloppé d'ombres et rempli de contrastes, autant à l'Ermitage le petit tableau des *Travailleurs de la vigne*, qui date de l'année précédente, est d'un aspect clair et d'une facile compréhension. Il semble que Rembrandt ait voulu y donner comme un résumé de ses études sur la couleur et sur le clair-obscur, et montrer ce que valait entre ses mains un procédé de composition qu'il avait su ainsi plier à son usage. Assis devant une table à l'autre bout de laquelle est installé le scribe qui tient ses comptes, le maître de la vigne, calme, sûr de son droit, repousse d'un geste plein d'autorité les réclamations de deux ouvriers qui, mécontents de leur salaire, sont venus se plaindre à lui. A côté, trois de leurs compagnons se montrent leur gain; d'autres, au fond, sont occupés à rouler des tonneaux. En même temps que par une savante subordination des détails il mettait en évidence avec une netteté singulière les côtés saillants de la scène, Rembrandt assurait également l'harmonie de son tableau, en atténuant de parti pris toutes ses colorations pour n'y laisser dominer que le bleu vibrant du ciel qui resplendit à travers les fenêtres.

Le *Noli me tangere* de la collection de la reine d'Angleterre à Buckingham Palace, un tableau en hauteur daté de 1638, nous paraît beaucoup moins heureux. Si la tonalité générale, d'un blond doré, ne manque pas de distinction, si l'attitude de Madeleine et son visage illuminé de joie répondent bien à ce qu'on pouvait attendre de Rembrandt, il faut convenir que le travestissement du Christ avec son grand chapeau de paille, son vêtement blanc serré à la taille et sa bêche à la main, la pose des anges assis sur les pierres du tombeau et le paysage lui-même ainsi que les constructions fantastiques qui l'encadrent, présentent un ensemble d'une bizarrerie extrême. Le peintre, cette fois, n'a que bien imparfaitement traité un épisode qui cependant devait lui plaire. Ce n'est

L'Ange Raphaël quittant Tobie (1637).

(MUSÉE DU LOUVRE)

que plus tard, dans l'émouvant tableau de Brunswick, qu'en reprenant cette donnée, il en exprimera toute la signification et la poésie.

Si nombreuses que soient ces peintures — et il faudrait encore ajouter à leur liste plusieurs des tableaux de la suite de la *Passion* destinée au stathouder, — elles ne donnent qu'une idée insuffisante de l'activité de Rembrandt pendant cette période. Pour compléter cette énumération, il convient d'y joindre ses dessins et les eaux-fortes exécutées par lui à ce moment. Comme toujours, les sujets de la plupart de ces dernières sont empruntés à la Bible. Nous noterons d'abord parmi elles un *Retour de l'Enfant prodigue* de 1636 (B. 91), d'une exécution très libre et un peu sommaire. Ainsi que le maître l'a fait souvent, la scène se passe sur le seuil d'une maison exhaussée de quelques marches au-dessus du sol. Après les épreuves qu'il a subies, l'absent vient d'arriver parmi les siens, et, les vêtements en lambeaux, les cheveux en désordre, il se tient prosterné aux pieds de son vieux père. Celui-ci le serre tendrement contre son cœur, tandis que la mère et les serviteurs, attirés par le bruit, s'empressent autour d'eux. Bien que postérieure d'une année, la gravure d'*Abraham renvoyant Agar* (B. 29) ne montre ni la même largeur de faire, ni la même puissance d'expression. Les types et la composition sont assez vulgaires; et, sous prétexte de couleur locale, le maître a cédé à son goût pour les turqueries en représentant Israël travesti à l'orientale, et le patriarche coiffé d'un grand turban et empêtré dans une longue houppelande garnie de fourrure. Quant à Agar, elle s'essuie les yeux dans un mouchoir volumineux, pendant qu'appuyée à une fenêtre, sa rivale assiste avec un contentement manifeste à son départ. Au fond du paysage s'élèvent les hautes constructions qui ferment l'horizon de la *Suzanne au bain* de la Haye, peinte à la même époque. Nous constaterons, sinon plus de distinction, du moins plus d'ampleur dans *Abraham caressant Isaac* (B. 83), qui date probablement aussi de la même année. Mais si le travail, à la fois très ferme et très sûr, dénote un progrès réel, si, malgré la sobriété de ce travail, l'artiste a su, par la direction des traits et leur trame plus ou moins serrée, donner à sa planche un aspect très vivant et très coloré, il faut bien avouer que les deux personnages sont absolument dépourvus de style; c'est dans les rues de son voisinage que Rembrandt a trouvé le modèle d'Abraham, et les traits du gamin blotti entre ses jambes rappellent malheureusement ceux du

Ganymède dont nous avons parlé plus haut. La vulgarité est plus grande encore et la laideur tout à fait repoussante dans les figures de l'eau-forte de 1638, *Adam et Ève au Paradis* (B. 28). Sans avoir rien à s'envier l'un à l'autre, nos premiers parents forment un couple vraiment assorti et dont le dragon grotesque chargé de les tenter complète l'étrangeté. Malgré tout, la finesse et la liberté du faire méritent ici d'être signalées. La gravure du *Joseph racontant ses songes*, datée également de 1638 (B. 37), avait été précédée par une grisaille de ce même sujet, qui appartient à M. Six, peinte probablement quelques années auparavant, dans des tons jaunâtres, avec des indications très spirituelles données sur un frottis léger, rehaussé çà et là de demi-pâtes. Pas plus dans l'estampe que dans cette esquisse les visages des assistants ne brillent par la beauté ; mais du moins leurs expressions variées répondent pleinement aux convenances du sujet, surtout celles du jeune narrateur et du vieillard (1) qui le regarde avec attention, comme s'il prévoyait déjà les hautes destinées qui sont réservées à son fils. Les mêmes qualités d'expression, jointes à une heureuse disposition de la scène, se retrouvent dans une *Présentation au Temple* (B. 49), commencée sans doute l'année suivante. D'après les parties terminées, on peut penser que l'artiste se proposait d'en pousser assez loin l'exécution; mais, soit que le cuivre de cette planche

JEUNE HOMME ASSIS ET RÉFLECHISSANT.
1637 (B. 268).

(1) Le type de ce vieillard rappelle celui d'un des *Philosophes* du Louvre et de plusieurs eaux-fortes de cette époque.

fût défectueux, soit par suite d'un accident survenu dans la morsure, l'aspect de toutes les épreuves tirées est resté d'un gris uniforme, et la planche n'a pas été finie.

LA MORT DE LA VIERGE.
1639 (B. 99).

Parmi les portraits gravés, nous trouvons d'abord, en 1636, celui du *Rabbin Menasseh ben Israel* (B. 269), vu à mi-corps, presque de face

et coiffé d'un chapeau à larges bords. C'était, nous l'avons dit, un homme éminent par son intelligence et sa droiture et l'un des membres les plus considérés de la colonie juive d'Amsterdam. Né en 1604, il avait presque le même âge que Rembrandt, et celui-ci, qui logeait dans son voisinage, devait avoir plaisir à le fréquenter et à le consulter sur le sens des Écritures. Aussi était-il devenu son ami, et le commerce établi entre eux fut durable, puisque Menasseh lui confiait, en 1654, les illustrations d'un de ses livres. D'un simple trait, presque sans ombre, l'artiste a nettement exprimé le caractère franc et loyal de cette honnête figure. Le *Vieillard à barbe carrée* (B. 313), de l'année suivante, avec sa toque de velours et son air avisé, est en revanche d'une exécution assez minutieuse, mais d'un dessin un peu rond, un peu mou, fort différent de celui d'un autre portrait daté cependant aussi de 1637. Par la fermeté et la sobriété exquise du travail, ce *Jeune Homme assis et réfléchissant* (B. 268) compte, en effet, parmi les meilleurs ouvrages de Rembrandt, et l'on ne saurait oublier l'expression profonde de ce personnage mélancolique, son visage souffreteux, la tristesse de son regard, son air chétif et malingre. La barrette dont il est coiffé aussi bien que l'écharpe qui enveloppe son cou semblent indiquer que c'était là un des proches de Rembrandt; en tout cas, il nous paraît difficile, étant donnée l'extrême simplicité du faire, d'obtenir une impression aussi saisissante que celle produite par ce portrait. Une autre planche, datée de 1639, *Uytenbogaerd* ou le *Peseur d'or* (B. 281), est, au contraire, très finie. Rembrandt, ainsi que nous l'avons vu, à propos du paiement des tableaux commandés par le prince Frédéric-Henri, était à ce moment en relations avec ce personnage, alors trésorier des États de Hollande. Il l'a représenté coiffé d'une toque de velours et vêtu d'un costume bordé de fourrure, assis devant une table sur laquelle est installé son livre de compte; devant lui, une balance pour vérifier le poids des sacs d'argent placés dans un des plateaux et à côté, Uytenbogaerd tient sa plume de la main droite et il remet de l'autre un de ces sacs à un jeune garçon agenouillé devant lui et qui se dispose à ranger cet argent dans une des petites tonnes posées par terre près d'un grand coffre-fort garni de fer. Au fond, un homme et une femme apportent d'autres sacs, et à la muraille est suspendu un tableau cintré avec l'épisode du *Serpent d'airain*. Dans un premier état de cette planche la tête du receveur est

simplement indiquée en quelques traits ; dans le second, ce visage, très fin et d'une physionomie très individuelle, a été dessiné par Rembrandt avec la même sobriété de travail que nous venons d'admirer dans plusieurs des portraits précédents, tandis que dans d'autres parties de la planche, dans le tapis et le jeune garçon agenouillé, par exemple, on peut reconnaître la main d'un élève, probablement de Ferdinand Bol. Mais l'aspect général et la savante répartition de la lumière permettent d'affirmer que cette collaboration a été, en somme, très restreinte.

Bien supérieure par l'importance de ses dimensions, aussi bien que par la beauté de l'ordonnance et l'originalité de la facture, la grande planche de la *Mort de la Vierge* (B. 99), également de 1639, est une des plus magistrales de Rembrandt. Renonçant à pousser partout son travail, l'artiste a, cette fois, adopté un parti très franc, et la décision avec laquelle il s'y est maintenu montre bien quelle était la netteté de sa conception initiale. Il avait d'ailleurs, avant d'en aborder l'exécution, fait quelques études préparatoires, notamment celle du médecin tenant la main de la mourante, reproduit presque identiquement, mais en sens inverse, dans une autre eau-forte du maître (B. 115). Le cabinet de Berlin possède aussi un dessin pour une des femmes agenouillées auprès du lit, et ce lit lui-même avec ses colonnes historiées et son baldaquin — mais sans l'amour sculpté en ronde bosse à son chevet, — c'est celui que nous avons déjà remarqué dans le tableau de la *Danaé*. Tous les sentiments que peut exciter la mort d'un être aimé et vénéré ont ici trouvé place, et parmi ces assistants qui se pressent autour du lit de la Vierge, les uns — comme ce vieillard qui d'un geste si tendrement respectueux soutient sa tête défaillante pour lui faire respirer un parfum — essaient de soulager ses souffrances, d'autres la contemplent avec amour, d'autres prient, d'autres enfin s'abandonnent à leur douleur. Mais, en dépit de la multiplicité des personnages, ce qui domine, c'est l'émotion pathétique de la scène et son touchant aspect. Si nombreux, si intéressants que soient ici les détails, non seulement ils n'altèrent en rien l'unité, mais ils ne font que la rendre plus saisissante, parce que tous concourent à fortifier l'impression. On ne saurait trop admirer la hardiesse des contrastes qui assurent à si peu de frais la coloration de cette estampe. En réservant pour la partie centrale toute la lumière, Rembrandt s'est contenté d'indiquer par un simple trait, mais singulière-

ment expressif dans sa concision, tous ces personnages dont il a caractérisé avec tant de puissance les attitudes et les physionomies. Cette manière brève et éloquente suffirait à prouver ce que vaut chez lui la science du dessin. Nous ne savons pas en tout cas d'ouvrage où il ait mieux marqué ses intentions en manifestant avec cette clarté souveraine les impressions qu'excitait en lui le beau sujet dont il a si noblement exprimé toute la poésie.

LA GRAND'MÈRE.

Dessin à la plume (Cabinet de Stockholm).

DESSIN A LA PLUME REHAUSSÉ DE SEPIA.
Collection du duc de Devonshire.)

CHAPITRE XII

RENOMMÉE CROISSANTE DE REMBRANDT. — INFLUENCE QU'IL EXERCE SUR SES CONTEMPORAINS. — SES PREMIERS ÉLÈVES A AMSTERDAM : FERDINAND BOL, GOVERT FLINCK, G. VAN DEN EECKHOUT, JAN VICTORS, PHILIPS DE KONINCK, ETC. — SA PRÉTENDUE AVARICE. — SES GOÛTS DE COLLECTIONNEUR. — ACHAT DE LA MAISON DE LA BREESTRAAT. — LES AMIS DE REMBRANDT ET SA MANIÈRE DE VIVRE. — EAUX-FORTES D'APRÈS SASKIA. — MORT DE LA MÈRE DE REMBRANDT.

HOMME A BOUCHE DE TRAVERS.
Vers 1635 (B. 305).

Le talent de Rembrandt et la vogue dont il jouissait à Amsterdam lui avaient acquis dès cette époque une éclatante célébrité. En même temps ses gravures, de bonne heure très goûtées, répandaient au loin sa réputation dans son pays et même à l'étranger et de nombreux disciples venaient chercher ses leçons. Nous ne croyons pas cependant que dès les commencements de son séjour à Amsterdam il leur ait ouvert son atelier. Non seulement il avait alors à se faire connaître, mais il était absorbé par une telle quantité de commandes et de travaux, qu'on a peine à comprendre comment il put y suffire. L'âge qu'avaient à ce

moment ceux qui furent ses premiers élèves est d'ailleurs une raison décisive pour retarder de quelques années l'époque de leur entrée chez Rembrandt. Mais devenu, par la suite, un peu plus libre, celui-ci n'avait pu se soustraire aux sollicitations qui venaient l'assaillir. Il était à la fois le portraitiste à la mode et le plus en vue parmi les peintres d'histoire de son temps ; outre sa supériorité sur ses rivaux, les circonstances, nous allons le voir, contribuaient à lui assurer cette haute situation.

On sait quel courant irrésistible avait de bonne heure entraîné les artistes hollandais vers l'Italie. A leur retour, ces émigrés acclimataient chez eux le goût des sujets empruntés à la Mythologie ou à la Bible et ils rapportaient aussi de leur séjour au delà des monts les préoccupations de clair-obscur qui, à l'exemple du Caravage, étaient alors en honneur dans la colonie cosmopolite avec laquelle ils avaient frayé. Les noms de Ribera à Naples, ceux de Valentin et de Claude Lorrain en France, celui d'Elsheimer en Allemagne, et celui de Honthorst en Hollande nous montrent à quel point cette recherche des effets de lumière agitait alors les peintres de tous les pays. Après avoir eu leur période de gloire, les *italianisants* de la génération qui avait précédé Rembrandt commençaient à disparaître ou à décliner. Le plus célèbre d'entre eux, Lastman, son maître, était mort peu de temps après l'arrivée de son élève à Amsterdam, dès les premiers jours du mois de février 1633. D'autres, comme les Pynas, Léonard Bramer, M. Uytenbroeck et Dirck Bleker, voyaient leurs noms pâlir devant celui de leur jeune émule ; plusieurs d'entre eux devenaient même ses imitateurs. Tout en restant, à certains égards, fidèle aux vraies traditions de l'art national, Rembrandt avait étendu son domaine et il personnifiait en lui des aspirations plus élevées, auxquelles seul il donnait satisfaction. Au charme d'une facture incomparable, il joignait la richesse de son imagination ; de plus, sa façon de comprendre et d'interpréter la Bible répondait au sentiment religieux de ses contemporains, et il renouvelait avec une éloquence imprévue des sujets qu'on avait pu croire épuisés. C'étaient là, pour lui, des titres très légitimes à la faveur publique. Aussi son influence s'étendait-elle bien au delà d'Amsterdam, dans des villes qui par leur éloignement ou leur activité artistique semblaient en dehors de son action. Dordrecht, qui comptait cependant des maîtres remarquables, lui

envoyait successivement de nombreux élèves. Parmi les peintres qui y restaient fixés, d'autres, comme Benjamin Cuyp, s'appliquaient à lui ressembler en traitant les mêmes sujets que lui, et Albert Cuyp lui-même, l'illustre neveu de ce dernier, allait bientôt imiter Rembrandt dans l'arrangement de ses portraits comme dans la manière de les éclairer. Un autre artiste de Dordrecht, Poulus Lesire, entré dans la Gilde de cette ville au commencement de 1631, abdiquait à ce point son indépendance que plusieurs de ses portraits (1) se présentent à nous affublés de travestissements guerriers identiques à ceux qu'affectionnait Rembrandt, et, sauf la faiblesse de leur exécution, pourraient être confondus avec ceux de son modèle. Dans d'autres villes, à Harlem, à Delft, à Deventer même, dans la famille des Ter Borch, on trouverait des preuves analogues du prestige qu'avait alors le maître, prestige tel que, suivant le dire de Houbraken, « on ne pouvait complaire au public qu'en suivant sa manière ».

Dans ces conditions, dès que Rembrandt se décida à prendre des élèves, il lui en vint des diverses parties de la Hollande et même des pays voisins. Parmi ceux qui lui ont été attribués, il en est cependant quelques-uns pour lesquels cette désignation nous paraît assez douteuse. En parlant plus haut de Willem de Poorter, nous avons donné les raisons pour lesquelles il nous semble avoir été simplement l'imitateur de Rembrandt plutôt que son disciple. Nous ne croyons pas davantage que Jacob de Wet ait été son élève. Des similitudes de nom expliquent la confusion qui existe encore entre plusieurs de ces de Wet dont la personnalité est restée un peu embrouillée, bien que rien, à notre avis, n'infirme l'exactitude des renseignements donnés par van der Willigen (2) sur celui qui nous occupe. Nous avons déjà dit quelques mots de cet artiste qui, avec un style et une exécution un peu rudes, offre cependant des analogies positives avec Rembrandt, et nous avons signalé les différences que les deux *Résurrections de Lazare* signées du nom de de Wet dans la collection de l'Ermitage et au Musée de Darmstadt présentent avec la grande eau-forte de 1633. La date de 1633 que porte aussi le dernier de ces tableaux exclut, à notre avis, la possibilité qu'il

(1) Notamment celui de la collection Haussmann à Hanovre et un autre chez M. le conseiller Séménof à Saint-Pétersbourg.

(2) *Les Artistes de Harlem*, p. 324.

ait eu des leçons de Rembrandt, et quant aux similitudes qu'on peut observer entre leurs œuvres et que nous retrouverions également dans d'autres tableaux de de Wet, comme une *Multiplication des Pains* appartenant à M. le conseiller Séménof et un *Christ au Calvaire* qui fait partie de la collection de M. le comte Orloff-Davidoff, il serait facile d'en relever de tout aussi formelles dans les œuvres d'autres peintres contemporains.

En ce qui touche Jacob-Adriaensz Backer, si, comme on le pense, il est entré dans l'atelier de Rembrandt, il n'a guère fait que le traverser. Né en 1608 ou 1609 à Harlingen, il était presque du même âge que celui qu'on dit avoir été son maître, et quand, après avoir été le disciple de Lambert Jacobsz à Leeuwarden, il arriva à Amsterdam, c'était, d'après le témoignage de Houbraken, avec l'intention d'y pratiquer librement son art. Dès cette époque, en effet, c'était un artiste accompli. Dessinateur excellent, il exécutait avec une sûreté étonnante des académies au crayon noir rehaussées de blanc, surtout des figures de femmes, et comme peintre il avait une prestesse merveilleuse. Houbraken, qui vante à diverses reprises son caractère aimable et sa bonté, cite de lui un portrait de femme qu'il avait enlevé dans une seule journée. Quelques-unes de ses œuvres les plus importantes, le *Portrait de Uytenbogaerd* daté de 1638, dans la chambre du conseil de la Communauté des Remontrants à Amsterdam, les *Régentes de l'orphelinat municipal* de cette ville et le beau tableau *Un ménage hollandais* qui appartient à M. H. Krafft, nous révèlent sous leur meilleur jour les qualités de finesse et de sincérité, le charme de couleur et la belle tenue de ses portraits, dont plusieurs égalent ceux que de Keyser et Rembrandt lui-même peignaient à cette époque. Backer vivait d'ailleurs en très bons termes avec ces deux artistes, et de Keyser a peint de lui un portrait qui nous est connu par la gravure de Th. Matham.

Né en juin 1616 à Dordrecht, Ferdinand Bol était venu tout enfant à Amsterdam, et il devait entrer de bonne heure, probablement vers sa seizième année, dans l'atelier de Rembrandt, dont il fut, à la fois comme peintre et comme graveur, un des premiers et des meilleurs élèves. Il resta pendant assez longtemps, de huit à neuf ans croit-on, chez son maître ; mais il l'avait certainement quitté avant 1642, car nous avons de lui trois eaux-fortes et au Musée de Berlin un *Portrait d'une Dame*

L'Enfant prodigue.

Dessin à la plume rehaussé de bistre.

MUSÉE TEYLER.

âgée, qui portent cette date. Les œuvres de sa première jeunesse sont assez inégales, et l'une d'elles, la *Salomé dansant devant Hérode*, est aussi disgracieuse que ridicule. Mais dès 1644 Bol était en pleine possession de son talent. Nous trouvons, en effet, à la galerie de Dresde, une *Fuite en Égypte* de cette année, peinture bien composée, d'un brun un peu uniforme, mais dont les expressions sont d'une douceur et d'une intimité charmantes. Dans les *Anges au tombeau du Christ*, du Musée de Copenhague, tableau très important, daté de la même année, avec des figures de grandeur naturelle, la scène qui se passe dans une grotte est tout à fait rembranesque par la grandeur de l'ordonnance et l'entente du clair-obscur. Plusieurs des personnages sont même empruntés à Rembrandt, comme la femme qui, les deux bras étendus, contemple le Christ avec émerveillement, et celle prosternée à terre, dont l'attitude rappelle absolument celle du père de Tobie dans l'*Ange Raphaël* du Louvre. La figure de Sara du *Tobie et sa fiancée*, au Musée de Brunswick, est la reproduction presque exacte de la *Danaé* de l'Ermitage et nous trouverions à signaler plus d'un autre emprunt de ce genre dans les tableaux ou les gravures de Bol. Son habileté comme aquafortiste lui permit, sans doute, vers la fin de son apprentissage, de prêter un utile concours à son maître, car, suivant la remarque de Bartsch, « sa manière de conduire la pointe a une ressemblance si frappante avec celle de Rembrandt que, à n'y considérer que la seule gravure, il n'y a

JOSEPH RACONTANT SES SONGES.
1638 (B. 37).

presque pas moyen de distinguer celles qu'ils ont gravées l'un et l'autre ». Des quinze planches cataloguées par Bartsch, trois sont datées de 1642, et trois autres de 1645, 1649 et 1651. Les emprunts faits par Bol à Rembrandt n'y sont pas moins fréquents que dans ses tableaux; citons notamment le *Vieillard philosophe*, le *Vieillard à barbe frisée* et l'*Homme à la toque* (B, 6, 9 et 13), datés de 1642, et le *Portrait d'officier*, de 1645 (B, 11), avec sa toque garnie de plumes et son hausse-col d'acier poli, dont les types, l'ajustement et l'exécution rappellent tout à fait ceux du maître. De même, la grande planche du *Sacrifice d'Abraham* (B, 1), celle du *Sacrifice de Gédéon* (B, 2) et celle de la *Famille*, de 1649 (B, 4), semblent des copies plus ou moins libres de compositions de Rembrandt (1). Les premiers portraits de Bol, par l'éclat du coloris et la répartition de la lumière, offrent également une grande analogie avec ceux de son maître, et il n'est pas rare de rencontrer, même dans les meilleures collections, des peintures de Bol sur lesquelles on a substitué la signature de Rembrandt à la sienne. Tels sont, par exemple, les deux charmants portraits de la Pinacothèque de Munich qui probablement représentent Govert Flinck et sa femme (nos 338 et 339), catalogués autrefois sous le nom de Rembrandt dont ils portent la fausse signature avec la date 1642. Sur deux autres portraits appartenant à lord Ashburton, on a laissé subsister la date 1641 et le B de l'ancienne signature de Bol qu'on a intercalé dans la signature de Rembrandt dont ces deux portraits sont aujourd'hui revêtus (2). Enfin dans deux autres portraits qui se font pendants, exposés à Grosvenor-House sous le nom de Rembrandt, avec la date 1643, nous avons cru, M. Bredius et moi, reconnaître la main de F. Bol. Plus tard, le disciple s'affranchit presque complètement de l'imitation du maître, et grâce à son talent aimable, ses tableaux plus clairs et mieux appropriés au goût du public obtinrent un très grand succès. Honoré de commandes des princes, des municipalités et des corporations, Bol travailla aussi à la décoration de l'Hôtel de Ville d'Amsterdam et l'on voit dans le musée et le cabinet des Bourgmestres de cette ville plusieurs tableaux de Régents et de Régentes de diverses maisons hospitalières, notamment celui des sept Régents de

(1) Cette dernière gravure reproduit à rebours l'arrangement du *Ménage du menuisier* du Louvre.

(2) Ils figuraient à la Winter-Exhibition de 1890 sous les numéros 69 et 76.

l'hospice dit Huiszittenhuis, peint en 1657. L'artiste devint même un des administrateurs de cet établissement et conserva jusqu'à la fin de sa vie ces fonctions, qui étaient alors fort recherchées. Le dessin de ses derniers portraits n'est pas exempt d'une certaine mollesse, et ses têtes d'un modelé un peu rond et un peu lourd sont loin d'avoir la force d'expression individuelle qui caractérise celles de Rembrandt. Cependant, alors que celui-ci se voyait délaissé, Bol jouissait d'une grande vogue. Célébré par les poètes, il avait acquis une aisance respectable quand il mourut au mois de juillet 1680, et Houbraken pouvait dire de lui que durant sa vie heureuse et bien remplie « il avait été aussi favorisé de la nature que de la fortune ».

Presque du même âge que Bol, Govert Flinck l'avait certainement rencontré chez Rembrandt où il ne devait d'ailleurs demeurer que peu de temps. Il était né à Clèves, le 25 janvier 1615; mais avant de se livrer à la vocation irrésistible qui le poussait vers la peinture, il avait eu à triompher des longues résistances que lui opposait sa famille. Un hasard heureux avait enfin dissipé les préventions que celle-ci conservait contre la carrière qu'il voulait suivre. Certain jour qu'un prédicateur mennonite était venu prêcher à Clèves, les parents de Flinck, fort émus par sa parole, furent très étonnés d'apprendre que cet homme, d'une vie exemplaire et d'une si haute éloquence, était en même temps un peintre très renommé, Lambert Jacobsz de Leeuwarden. Ils se décidèrent à lui confier l'éducation de leur fils, qui fit chez lui de rapides progrès. Jacob Backer, son compagnon d'étude, ayant quitté Leeuwarden pour se fixer à Amsterdam, Flinck l'y suivit et entra dans l'atelier de Rembrandt; mais il n'y resta qu'une année. C'est probablement grâce à l'entremise de son maître qu'il s'était logé chez le cousin et l'ami de ce dernier, H. van Uylenborch, le marchand d'objets d'art, dont il habitait encore la maison en 1637. Dès 1636 il avait cessé d'être l'élève de Rembrandt, car il signait cette année même un portrait de jeune fille qui appartient au Musée de Brunswick. Ce portrait, celui d'un jeune militaire (1637) au Musée de l'Ermitage, et au Louvre celui de la petite fille, travestie en bergère (1641), suivant le goût qui régnait à cette époque, rappellent par leur tonalité fraîche et brillante, et la légèreté de leurs ombres, ceux que Rembrandt peignait vers 1633-1634. Plusieurs compositions du maître ont aussi servi de modèles pour des

tableaux de Flinck, qui s'est certainement inspiré de la planche de l'*Annonciation aux Bergers* (B. 44) et d'un dessin représentant la *Bénédiction de Jacob* (cabinet de Stockholm) pour traiter les mêmes sujets dans les toiles que possèdent le Louvre et le Ryksmuseum. Plus tard, séduit par les œuvres de Rubens et de van Dyck qu'il avait pu voir à Anvers, Flinck renonça à la recherche des effets lumineux et inclina de plus en plus vers une peinture claire, limpide et agréable qui contrastait avec celle de Rembrandt. Sa manière un peu effacée avait aussi plus de chance de réussir, et à mesure que la vogue s'écartait de son maître, il devenait de plus en plus en faveur. Encore plus goûté que Bol, il était le peintre à la mode. Vondel, dont il fit le portrait, l'a célébré à diverses reprises dans ses vers, et les autres poètes ne l'opposaient à Rembrandt que pour proclamer sa supériorité. Chargé de travaux importants pour l'Hôtel de Ville d'Amsterdam et pour la *Maison du Bois*, près de la Haye, Flinck partageait avec van der Helst les grandes commandes des corporations de gardes civiques et il exécutait aussi pour l'Électeur de Brandebourg des ouvrages considérables. Son mariage avec la fille du directeur de la Compagnie des Indes, à Rotterdam, avait ajouté à sa fortune. Riche, considéré, il s'était fait construire un bel atelier, avec une galerie éclairée par le haut, dans laquelle il avait installé la collection de statues, de moulages, de tableaux et de dessins qu'il avait réunie. Les amateurs et les hommes les plus distingués de son temps se donnaient rendez-vous chez lui pour s'y entretenir des choses de l'art, et le prince Maurice, quand il se trouvait à Amsterdam, aimait à le visiter. Les deux grands tableaux du Ryksmuseum : la *Compagnie du capitaine Bas* (1645) et la *Fête à l'occasion de la paix de Westphalie* (1648), nous donnent l'idée la plus juste de son talent. Si les proportions respectives des personnages ne paraissent pas toujours d'une correction parfaite, les groupes, du moins, sont heureusement répartis; les lignes s'étagent bien, l'exécution est pleine de largeur et de souplesse, et les couleurs gaies et chatoyantes forment un harmonieux ensemble, surtout dans le premier de ces ouvrages, où l'on retrouve çà et là quelque chose de la facture de van Dyck et des intonations de Velazquez.

A l'encontre de Bol et de Flinck qui, livrés à eux-mêmes, abandonnèrent bientôt la manière de Rembrandt, un autre de ses disciples, Geerbrandt van den Eeckhout, un peu plus jeune — il était né le 19 août

Étude de Femme assise.

Dessin à la plume rehaussé de sépia

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

1620 à Amsterdam, — demeura jusqu'au bout fidèle aux enseignements qu'il avait partagés avec eux. C'était le fils d'un orfèvre, avec lequel Rembrandt s'était peut-être trouvé en relations et il avait reçu quelque éducation. Du moins il faisait des vers et l'on a conservé ceux qu'il écrivit lui-même au bas de deux dessins, l'un de lui, l'autre de Jan van de Cappelle, dans un de ces albums de famille, connus sous le nom de *Liber Amicorum*, fort à la mode à cette époque. Ces vers, il est vrai, ne témoignent pas d'une bien grande verve poétique, et, suivant le goût du temps, ils abondent en traits subtils et en jeux de mots péniblement amenés. Dès 1641 son éducation artistique était terminée, car nous avons vu à Londres un tableau d'une tonalité blonde et claire, une *Bénédiction de Jacob*, signée de lui et qui porte cette date. Van Eeckhout a peint quelques bons portraits, entre autres celui d'un savant au Staedels-Institut; mais ses meilleurs ouvrages sont, en général, de petites dimensions. Avec un sentiment personnel assez fin, il s'y montre dans le choix des sujets, comme dans la composition et la recherche du clair-obscur, un docile imitateur de Rembrandt, notamment dans sa *Femme adultère* du Ryksmuseum, évidemment inspirée par la peinture de son maître, datée de 1644 et qui à la National Gallery représente le même sujet. Mais quand il aborde des épisodes historiques et qu'il les traite en grand, comme dans la *Famille de Darius* de l'Ermitage (1662) ou la *Sophonisbe* de Brunswick (1664), son exécution devient molle, et, sous prétexte de couleur locale, il affuble ses personnages d'accoutrements du goût le plus bizarre. C'est sans doute cette inaptitude à grandir les dimensions de ses ouvrages qui a empêché van den Eeckhout d'entreprendre l'exécution de ces tableaux de gardes civiques qui défrayaient alors l'activité de la plupart de ses camarades d'atelier. En revanche, il s'occupait d'art ornemental et l'on a de lui deux recueils de sujets décoratifs composés pour des orfèvres, des sculpteurs et des peintres, d'après ses propres dessins ou d'après ceux de J. Lutma et des deux van Vianen. Il garda toute sa vie un attachement touchant pour son maître, auquel il ne devait survivre que peu de temps, car il fut enterré à Amsterdam le 29 septembre 1674, et Houbraken nous apprend qu'il avait également une grande affection pour le paysagiste R. Roghman, un des plus fidèles amis de Rembrandt.

C'est encore parmi les élèves de ce dernier à cette époque qu'il faut

ranger plusieurs artistes fort inférieurs à ceux que nous venons de citer, Jan Victors, entre autres. Né à Amsterdam en 1620, il avait quitté l'atelier de son maître dès 1640, car sa *Continence de Scipion*, à l'Ermitage, et la *Jeune Fille à la fenêtre*, du Louvre, sont datées de cette année. Dans ce dernier tableau, et dans quelques-uns de ses portraits, comme celui du bourgmestre J. Appelman (1661), au Musée de Harlem, ou dans une étude d'après nature : le *Charcutier* (1648) du Ryksmuseum, Victors montre la valeur des enseignements qu'il avait reçus. Mais dans la plupart de ses grandes compositions, au contraire, telles que le *Joseph expliquant les songes* (1648) ou l'*Arracheur de dents* (1654) du Ryksmuseum, et dans les trois tableaux du Musée de Brunswick : *Esther et Aman* (1642), *David et Salomon* (1653) et *Samson pris par les Philistins*, il ne fait guère qu'étaler la vulgarité de ses arrangements et de ses types, la platitude de ses expressions et une couleur terreuse et jaunâtre, tout à fait déplaisante. Si Victors ne fut qu'un artiste assez médiocre, il résulte du moins d'un document assez récemment découvert dans les archives, que sa vie était consacrée à la pratique des bonnes œuvres; engagé à bord d'un vaisseau comme garde (consolateur) des malades, il mourut aux Indes à la suite d'une traversée.

Nous devons également à M. Bredius la révélation de l'existence d'un autre élève de Rembrandt, resté jusque-là absolument ignoré. Au mois de mars 1637, à la vente du peintre Pieter Bassée à Amsterdam, Rembrandt, ainsi qu'il le fit plusieurs fois, chargeait un certain Leendert Cornelisz van Beyeren, « son disciple », d'assister à cette vente, et celui-ci se rendait acquéreur d'un livre de dessins et d'estampes de Lucas de Leyde pour la somme assez respectable de 637 florins (1). Né à Amsterdam, probablement en 1620, Leendert Cornelisz était fils d'un riche marchand de bois de cette ville qui avait épousé en secondes noces la veuve du peintre Jean Pynas. Il avait fréquenté l'atelier de Rembrandt, et dans son inventaire, comme dans celui de son père, figurent plusieurs copies faites par lui d'après son maître, des têtes d'étude, dont une d'après un soldat. Sa mort prématurée, en 1649, explique l'extrême rareté de ses œuvres, et seul un *Ecce Homo* qui se trouve au Musée de Budapest pourrait, suivant M. Bredius, lui être

(1) *Oud-Holland*, V, p. 217

attribué avec quelque vraisemblance. Le faire de ce tableau, peint dans la manière de Rembrandt, n'offre en effet aucune ressemblance avec celle des autres élèves du maître, et d'autre part l'inventaire de l'artiste dressé à la date du 10 octobre 1649 mentionne également une peinture laissée par lui après sa mort et représentant ce même sujet.

C'est a tort que Salomon Koninck a été compté parmi les élèves de Rembrandt; né en 1609, il était presque du même âge que lui, mais en réalité, après avoir suivi une direction parallèle à la sienne, il finit par subir tout à fait son influence. Il avait reçu les leçons de David Colyns, de François Venant, le beau-frère de Lastman, et ensuite celles de Cl. Moeyaert, un des maîtres les plus en vue de ce temps. Bien qu'il ait été le disciple de ce dernier, Salomon Koninck relève plus directement de Rembrandt, et ses *Philosophes en méditation*, ses *Ermites en prières*, sont de véritables pastiches de ceux du maître. Il a même fait plus que l'imiter et nous avons eu déjà l'occasion de mentionner les nombreuses copies faites par lui du *Rabbin* de 1635, qui appartient à la collection du duc de Devonshire à Chatsworth. La confusion faite à propos de Salomon Koninck s'explique, du reste, facilement par une similitude de noms, Philips Koninck, qui fut probablement son cousin, ayant été élève de Rembrandt à l'époque dont nous parlons. Philips était né en 1619 à Amsterdam, où il fut enterré le 4 octobre 1688. Il est surtout connu comme paysagiste, mais G. Hoet cite cependant de lui une *Jeune Fille à la fenêtre*, et un de ses tableaux, une *Vénus endormie*, a été loué dans les vers du poète Vondel, avec lequel l'artiste s'est trouvé en relations suivies pendant toute son existence, car il a dessiné et peint d'après lui de nombreux portraits. Quant aux paysages de Philips Koninck, nous aurons plus loin l'occasion d'en parler, quand nous nous occuperons de ceux du maître.

Ni les informations des biographes, ni les recherches faites dans les archives n'ont pu jusqu'ici grossir la liste, assez restreinte, on le voit, des élèves que Rembrandt avait groupés autour de lui à cette époque. Même en admettant quelques omissions à cet égard, il nous semble que Sandrart en a légèrement augmenté le nombre dans le passage que nous avons cité plus haut. Si pas plus que ses confrères, Rembrandt ne se privait de la collaboration de ses élèves, il ne l'avait pas du moins érigée en pratique régulière. Nous avons dit les scrupules qu'il éprou-

vait à mettre son nom au bas d'œuvres qui n'étaient pas entièrement de sa main et la conscience avec laquelle il tenait à marquer nettement la part qu'il y avait prise. Houbraken, qui rappelle à ce propos le texte de Sandrart, y ajoute quelques détails sur la manière dont il avait installé chez lui ses élèves, « chacun étant isolé dans sa cellule, séparée par de simples cloisons de toile ou même de papier, de façon à pouvoir travailler d'après nature à sa guise et sans s'inquiéter des autres ». Un dessin de Rembrandt légué au Louvre par M. His de la Salle (n° 202) et dont nous publions ici la reproduction, confirme le témoignage de Houbraken en nous montrant l'atelier même du maître. A côté d'un peintre, probablement un de ses élèves, assis au premier plan, la palette à la main devant son chevalet et occupé à faire le portrait d'une dame placée auprès de lui, nous voyons en effet, à gauche, près d'une fenêtre, un homme coiffé d'un grand chapeau, qui dessine ou qui grave, et par derrière, le fond de l'atelier avec un aide qui broie des couleurs sur une petite table. Plus loin, des compartiments disposés comme les stalles d'une écurie s'ouvrent sur un couloir; un grand parasol, des draperies, une tête de mort et divers objets formant trophée sont suspendus à la muraille.

Rembrandt, qui connaissait par lui-même tout le prix de l'indépendance, avait sans doute voulu assurer celle de ses élèves, en laissant ainsi chacun d'eux livré à lui-même. Mais il savait, à l'occasion, maintenir le bon ordre et la discipline entre ces jeunes gens toujours un peu disposés à abuser de la liberté qu'on leur accorde. Une anecdote racontée par Houbraken nous le prouve. Un jour d'été, le maître étant survenu à l'improviste dans l'atelier, il avait entendu un de ses élèves, enfermé dans sa cellule avec un modèle féminin, dire en riant à celui-ci : « A présent nous voici tous deux comme Adam et Ève dans le Paradis ». « Vous allez en sortir comme eux! » s'était écrié Rembrandt, et après s'être fait ouvrir la porte à force de menaces, il les avait chassés et poursuivis tous deux dans l'escalier et jusque dans la rue, leur laissant à peine le temps de ramasser quelques-uns de leurs vêtements.

A côté de l'étude du corps humain, nous avons vu quels enseignements le maître tirait pour lui-même de tout ce qui l'entourait. Les animaux, les natures mortes, les étoffes qui lui servaient étaient aussi copiés par ses élèves, et dans son inventaire figurent plusieurs de leurs travaux en ce genre, quelques-uns ayant été retouchés par lui. Il s'ap-

L'atelier de Rembrandt.

Dessin à la plume rehaussé de lavis.

COLLECTION DU LOUVRE

pliquait donc, pour eux comme pour lui-même, à varier leurs occupations. Étoffes précieuses, bêtes empaillées, armes de luxe, plâtres, moulages sur nature ou reproductions d'antiques, gravures ou tableaux de divers maîtres, il avait peu à peu amassé un véritable musée et sans compter, il ne se lassait pas de l'enrichir par des acquisitions successives. En relations avec les principaux marchands d'objets d'art et de curiosités, il fréquentait aussi les ventes. Dès le commencement de 1635, à la vente van Sommeren (22 février), il se rendait acquéreur d'un certain nombre de dessins, notamment d'Adrien Brauwer. En 1637, son nom se rencontre assez souvent sur les registres des ventes faites par autorité de justice; il achète des peintures, des estampes, des coquillages, des cornes d'animaux, etc. (1). Dans un livre de comptes de l'avocat Trojanus de Magistris, un des amateurs les plus connus de ce temps, à la date du 8 octobre 1637, figure parmi les recettes une somme de 424 florins versée par Rembrandt pour un tableau de *Héro et Léandre* de Rubens, qui avait été déposé chez Trojanus. La veille, un autre article du même livre de comptes porte en dépense : « A Jan Uyl (un peintre aujourd'hui tout a fait oublié); pour avoir assisté à la vente de son tableau avec Rembrandt : 2 fl. 10 », ce qui fait 1 fl. 5 pour la part de ce dernier. La somme est minime et il est assez vraisemblable que ce n'était pas l'appât d'une si modique rétribution qui avait pu tenter Rembrandt, mais qu'il s'était ainsi dérangé pour rendre service à un confrère. Quand il s'agissait de lui-même, nous l'avons vu à propos de la vente de Pieter Bassée, il se faisait parfois représenter par ses élèves, et assurément ses intérêts étaient mieux placés entre leurs mains qu'entre les siennes propres. Une information assez significative nous est, en effet, fournie à ce sujet par le Florentin Baldinucci (2), auquel nous devons quelques curieux détails sur le caractère et les habitudes de Rembrandt, détails pour la plupart très véridiques puisqu'il les tenait d'un élève du maître, le Danois Bernard Keilh, qui avait vécu pendant huit ans près de lui. « Quand Rembrandt assistait à une vente, nous dit-il, surtout s'il s'agissait de peintures ou de dessins de maîtres, dès la première mise à prix il faisait une enchère si élevée qu'il ne se présentait plus d'autre

(1) *Oud-Holland;* V, p. 214.
(2) Filippo Baldinucci : *Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame.* Florence, 1686.

acquéreur, et à ceux qui s'étonnaient de ce procédé, il répondait qu'il entendait ainsi relever sa profession. » Et Baldinucci ajoute que cet homme que des légendes trop longtemps accréditées ont représenté comme un avare, « prêtait, au contraire, libéralement tout ce qu'il avait aux artistes qui pouvaient en avoir besoin pour leurs travaux ».

C'est Houbraken qui, le premier, a parlé de l'avarice de Rembrandt, ouvrant ainsi la voie aux anecdotes inventées par ses continuateurs. Le trait qu'il en cite, en admettant qu'il soit réel, n'est rien moins que concluant. A l'en croire, les élèves de Rembrandt pour railler cette disposition qu'ils avaient surprise chez lui, prenaient quelquefois plaisir à peindre par terre une pièce de menue monnaie, que leur maître se baissait alors pour ramasser. Tel que nous le connaissons, Rembrandt, si bon qu'il fût, n'était pas d'un caractère trop endurant, et il nous paraît peu probable qu'il eût supporté le renouvellement d'une plaisanterie d'un goût assez douteux. S'il en a été une fois la victime, il ne faudrait pas attacher grande importance à un mouvement bien naturel, auquel, distrait comme il l'était, il pouvait plus que personne être porté et qu'il n'est pas besoin d'expliquer par l'avarice. Peu d'artistes, au contraire, ont poussé au même degré que lui l'insouciance dans l'administration de leurs affaires et il devait à la fin de sa vie cruellement expier les conséquences de ce désordre. C'est en véritable prodigue qu'il gaspillait son argent, celui qui lui était venu de Saskia, comme celui qu'il recueillait personnellement de ses gains et des héritages qui pouvaient lui échoir. Bien loin de veiller à ses intérêts, il n'était que trop porté à les négliger, à se décharger sur d'autres de ce soin, et dans le règlement de ses affaires de famille il cédait toujours à sa générosité naturelle et à une bonté que, d'après le dire de Baldinucci, « il poussait parfois jusqu'à l'extravagance ». En réalité, tout ce qu'il avait de ressources disponibles et même de crédit, il le dépensait sans compter, en achats de toute sorte, et quand il s'agissait de parer sa chère Saskia, rien n'était trop beau pour elle. Ces perles, ces pierres précieuses, ces riches agrafes, ces colliers et ces bracelets de formes variées dont nous la voyons ornée dans ses portraits et dans les tableaux où elle figure, ce n'est pas, ainsi que le croit Vosmaer, l'imagination de Rembrandt qui les a créés d'un coup de pinceau et en se jouant; avec ces portraits et ces tableaux eux-mêmes nous pourrions dresser l'état des bijoux qui formaient l'écrin de la jeune

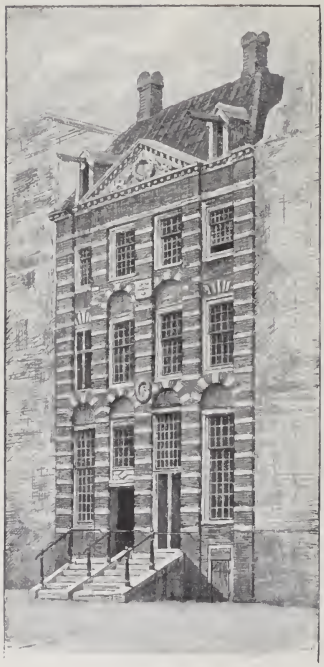
femme et nous en donnerons plus loin la liste authentique. Comment résisterait-il à la tentation de les acquérir, poussé qu'il est à la fois par son amour pour Saskia et par celui qu'il a pour son art! Voyez à côté des aiguières, des coupes et des bassins en argenterie qu'il introduit dans ses compositions, les joyaux qu'il étale dans la chevelure, aux oreilles, aux bras, au cou et sur la poitrine de l'*Artémise* du Prado ou de la *Fiancée de Samson* de Dresde! Voyez ceux qui composent l'unique costume de la *Danaé* de l'Ermitage!

Soit jalousie, soit qu'en effet ces dépenses et ces allures un peu libres eussent scandalisé certains parents de Saskia, plusieurs d'entre eux ne se gênaient pas pour gloser sur le ménage. La famille d'ailleurs était divisée par des difficultés survenues lors du partage de la succession du vieux Rombertus; une série de procès étaient engagés entre quelques-uns des membres et il en résultait un peu d'aigreur dans leurs rapports mutuels. Rembrandt avait fait cause commune avec les Gerard van Loo, en qui il avait toute confiance. C'est, en effet, Gerard qu'il avait chargé, presque au lendemain de son mariage, de tous ses intérêts en Frise, et par un acte passé à Rotterdam, à la date du 22 juillet 1634, il lui donnait pouvoir de toucher toutes les rentes ou créances appartenant aux jeunes époux « et de signer pour eux tous contrats et quittances (1) ». La cour de Frise ayant rendu un jugement favorable aux van Loo dans le litige engagé, les opposants avaient exhalé leur mauvaise humeur et parlé peut-être un peu trop librement de Rembrandt, de sa femme et de la vie qu'ils menaient tous deux, laissant entendre que Saskia « avait dissipé son héritage paternel en parures et ostentation ». L'artiste, d'autant plus blessé qu'il se sentait atteint par ces propos, intenta une action contre les Albert van Loo, et, assisté de son beau-frère Ulric van Uylenborch, il demanda que « pour cette injure entièrement contraire à la vérité » ils fussent condamnés à payer des dommages-intérêts, déclarant que « sa femme et lui sont richement, et même au delà (*ex superabundanti*), pourvus de bien » et qu'il y avait lieu, par conséquent, de leur accorder réparation. Mais par un arrêt du 16 juillet 1638, la cour, estimant que ce n'était pas là un grief suffisant, l'avait débouté de sa demande (2).

En dépit de cette affirmation relative à son état de fortune, Rembrandt

(1) *Oud-Holland*; VIII, p. 208.
(2) Scheltema : *Discours sur Rembrandt*; notes de l'édition française; p. 61.

s'était trouvé plusieurs fois déjà dans la gêne, et à diverses reprises, même avant 1637, il avait été obligé d'emprunter. Sa correspondance avec Huygens nous fournit un témoignage décisif au sujet des embarras financiers qu'il avait traversés. A la date du 27 janvier 1639, en annonçant au secrétaire du prince d'Orange l'achèvement des deux tableaux qui lui ont été commandés : la *Mise au Tombeau* et la *Résurrection*, il le prie de vouloir bien en hâter le paiement, « ce qui lui serait extrêmement utile à ce moment »; il a vu à cet égard le trésorier Uytenbogaerd qui lui a dit que ce paiement pourrait se faire à son bureau (1). Le 13 février suivant, après être convenu du prix de 600 florins pour chacun de ces tableaux, plus 44 florins pour la caisse et les cadres, Rembrandt revient à la charge, afin de « recevoir le paiement aussitôt que possible à Amsterdam ». Quelques jours après, comme le paiement tarde encore, nouvelle demande plus pressante pour obtenir que « l'ordonnance soit préparée au plus vite »; instances inutiles d'ailleurs puisque dans l'intervalle, le 17 février, Huygens avait donné ordre au trésorier général Volbergen d'effectuer le versement de la somme due par le prince.



LA MAISON DE REMBRANDT DANS LA BREESTRAAT.
(État actuel.)

(1) C'est probablement une de ces visites à Uytenbogaerd qui a fourni à Rembrandt l'idée et le motif de la gravure du *Peseur d'or* dont nous avons parlé au chapitre précédent; et c'est aussi pour reconnaître les bons offices de Huygens en cette affaire qu'il lui offrit en présent le grand tableau que celui-ci hésitait à accepter; la date et les dimensions de ce tableau (10 pieds de long sur 8 pieds) donnent lieu de penser, nous l'avons dit, qu'il s'agit ici du *Samson* de la collection du comte Schœnborn.

Nous savons, d'autre part, ce qui motivait l'impatience de Rembrandt à cette date et ses sollicitations réitérées pour être payé : quelques jours auparavant, il venait d'acheter une maison. A son arrivée à Amsterdam, il s'était, au dire de Houbraken, installé sur le Bloemgracht, où il avait fait approprier un entrepôt qu'il avait loué. Les indications données dans les lettres à Huygens nous font connaître plusieurs des habitations qu'il avait ensuite occupées successivement. En février 1636,

VUE DU BINNEN AMSTEL.
(La *Suykerbackery* se trouvait, vers la gauche, sur le quai planté d'arbres.)
(Fac-similé d'une gravure de l'époque.)

il demeurait dans la rue du *Nouveau Doelen* (*Nieuwe Doel Straet*), et trois ans après il transportait son logement non loin de là, sur un quai nouvellement bâti à l'extrémité de la ville, au Binnen Amstel, dans une maison appelée la *Sucrerie* (t'huys is genaemt die Suykerbackery). Mais ces déplacements répétés n'étaient probablement pas du goût de ce sédentaire ; il sentait le besoin d'avoir un foyer à lui, qu'il pût disposer à sa guise en y installant son atelier, ses élèves et ses collections. Le 5 janvier 1639, il se rendait acquéreur d'une maison appartenant

aux héritiers de P. Beltens, et située dans la Joden-Breestraat (continuation de la Saint-Anthonis Breestraat), la seconde à partir du pont. Cette maison, construite en plein quartier juif, avait pour voisines, à l'est, celle d'un israélite, Salvador Rodrigue, et à l'ouest celle d'un confrère de Rembrandt, le peintre Nicolaes Elias. L'acquisition était faite au prix de 13 000 florins, payables, le quart un an après, et le surplus dans cinq ou six ans. Cette somme considérable pour l'époque indique l'importance de l'immeuble, qui devait être en bon état, sa construction étant de date encore récente, ainsi que le prouve le millésime 1606 inscrit dans un cartouche en pierre placé au second étage. Rembrandt comptait évidemment prélever sur ses gains annuels les sommes nécessaires à ces versements successifs. Ses portraits et ses tableaux lui étaient payés un prix assez élevé, 500 à 600 florins chacun ; il commençait à tirer bon parti de ses eaux-fortes; il avait, de plus, les cotisations de ses élèves, et de temps à autre il recueillait aussi quelques héritages. En 1640, une tante de sa femme étant morte — probablement sa marraine, car elle portait aussi le nom de Saskia, — Rembrandt donne, le 30 août, une procuration à son élève Ferdinand Bol pour toucher à Leeuwarden ce qui lui revenait de ce legs. La mort de sa mère ayant suivi bientôt après, le montant de sa part dans cette succession lui avait encore apporté quelque argent. Il avait pu, à courte échéance, payer la moitié du prix de sa maison, et témoigner ainsi de son intention de se libérer le plus tôt possible. Malheureusement, ce beau zèle ne dura guère; et comme, par la suite, il ne versait plus aucun acompte, les intérêts accumulés de sa dette allaient devenir une des causes principales de sa ruine.

Pour le moment, tout lui sourit encore. Dès le mois de mai 1639, il s'empresse de s'installer dans cette maison qu'il habitera jusqu'à l'époque de sa déconfiture. C'est bien le moins qu'il l'arrange à sa guise. Son foyer lui a toujours été cher, et comme il s'agit maintenant pour lui d'une installation définitive, il se plaît à orner ce nouveau logis, à le remplir de tout ce qui peut à la fois récréer ses yeux et servir à son art. Sa vie d'ailleurs continue d'être très réglée; pour lui, tout doit céder devant les exigences de son travail. Sur ce point, ses biographes sont unanimes. Après les témoignages de Sandrart et de Houbraken, nous avons celui de Baldinucci qui nous parle, comme eux, du soin jaloux avec lequel il défendait les heures consacrées à l'étude; « quand il pei-

gnait, il n'aurait pas donné audience au plus grand souverain du monde, et celui-ci aurait été forcé d'attendre ou de repasser jusqu'à ce qu'il lui plût de le recevoir ». On sait qu'il ne se répandait pas au dehors, et qu'on ne le voyait en aucun de ces lieux de réunion qui attiraient la plupart de ses confrères. Alors que ses élèves, comme G. Flinck, F. Bol, Koninck et Van Eeckhout, sont tous plus ou moins mêlés au mouvement de la vie publique, il demeure tout à fait à l'écart. Son nom ne se retrouve pas, comme les leurs, sur les listes de la bourgeoisie, sur celles des Gildes des peintres, ou des membres de la garde civique. En 1638, quand la venue de Marie de Médicis fut annoncée à Amsterdam, la municipalité se préoccupa de lui faire une réception magnifique. Tandis que Hooft réunissait à son château de Muiden quelques-uns des lettrés les plus en vue, van Baerle, le Dr Coster, Francisca Duart et Maria Tesselschade, pour célébrer la fille des Médicis dans des poésies en latin, en hollandais et en italien, les magistrats, de leur côté, faisaient préparer pour elle des arcs de triomphe et des décorations, dont une publication éditée aux frais de la ville devait perpétuer le souvenir (1). Moeyaert, de Keyser, Martsen de Jonge et Sandrart lui-même avaient leur part dans ces commandes officielles; Rembrandt, au contraire, en était exclu. Comme il ne recherchait pas les occasions de se mettre en avant, on l'oubliait volontiers. Il ne se plaisait guère non plus dans le commerce de ces raffinés pétris de culture classique, qui donnaient alors le ton à la bonne société, et ceux-ci ne le goûtaient que médiocrement. Sandrart, avec ses doctrines italiennes et son respect des nobles traditions, faisait bien mieux leur affaire, et dans quelques-uns de ses jugements sur Rembrandt nous trouvons l'écho des griefs qu'ils nourrissaient contre lui. Après avoir constaté sa vocation irrésistible et son ardeur au travail, « il ne lui manque, dit Sandrart, que d'avoir fréquenté l'Italie et les autres lieux où l'on apprend à connaître les antiques et la théorie de l'art ». Que peut-on augurer de bon d'un peintre qui, au lieu de respecter « les principes établis, l'utilité des statues antiques, le dessin de Raphaël et ses œuvres ingénieuses, et aussi les académies si nécessaires à sa profession », prétend qu'on « ne doit se soumettre qu'à la

(1) *Histoire de la réception faite à la Reyne-mère du Roy très chrétien par les bourgmaistres et bourgeoisie de la ville d'Amsterdam.* Chez J. et C. Bleau, 1638.

seule nature et non à d'autres règles » ! En homme habitué à vivre avec les grands, l'artiste allemand ajoute : « Il est certain que s'il avait eu plus d'ordre dans ses affaires, plus d'esprit de conduite vis-à-vis du monde, il aurait accru notablement son avoir. Mais quoiqu'il ne fût pas un dissipateur, il n'a pas su garder sa position, et comme il fréquentait des gens de condition inférieure, son talent s'en est aussi ressenti (1). »

Un tel langage est bien celui qu'on pouvait attendre du familier de ce cercle de Muiden, dans lequel ses œuvres et sa personne étaient si fort en honneur. A ces beaux esprits, Rembrandt préférait, pour sa part, des gens plus simples qui, associés de plus près au mouvement de la vie familière de la nation, avaient des goûts plus conformes aux siens. Ces relations avec les petits bourgeois et le populaire que lui reprochaient ses détracteurs, profitaient plus à son talent que celles qu'il eût pu entretenir avec des personnages plus en vue s'il en avait eu le désir. Parmi ces humbles et ces petits, bien plus que dans la société patricienne, il avait chance d'observer la manifestation vive et spontanée des sentiments qu'il cherchait à exprimer. C'était sa force, à lui, de mettre dans son art cette vérité, cette intensité de vie qui lui permettaient de renouveler des sujets qu'on avait pu croire épuisés. En donnant une forme aux aspirations confuses qui bouillonnaient alors dans les masses populaires, il avait montré l'éternelle jeunesse de ces grands sujets.

PORTRAIT DE TITIA VAN UYLENBORCH.
Plume et lavis. 1639 (Cabinet de Stockholm).

Bien que sa porte ne fût ouverte qu'à un petit nombre, il comptait d'ailleurs, parmi ses proches ou ses amis, bien des hommes distingués avec lesquels il avait plaisir à frayer. Dans la famille même de Saskia, on sait qu'il avait, dès le début, rencontré les affections les plus sûres.

(1) Sandrart n'a pas été cependant sans subir l'influence de Rembrandt, ainsi qu'on peut le voir dans son grand tableau du *Repas des Plénipotentiaires à l'occasion de la paix de Munster*, daté de 1650, à l'hôtel de ville de Nuremberg.

Il venait, il est vrai, de perdre le vieux Sylvius, qui lui avait toujours témoigné beaucoup d'attachement ; celui-ci était mort le 19 novembre 1638, après avoir marié son fils le 18 mai de cette même année. Mais, par les Sylvius, Rembrandt avait connu d'autres ministres, comme

GRIFFONNEMENTS GRAVÉS EN DIFFERENTS SENS.
Vers 1640 (B. 369).

Alenson, Elzéar Swalm, et Renier Anslo dont il allait bientôt faire le portrait. Avec eux, comme avec les rabbins ou les hébraïsants du quartier juif où il s'était logé, il pouvait s'entretenir des livres saints et des interprétations qu'il convenait d'en faire. Parmi ses familiers, on rencontrait aussi des collectionneurs ou des marchands d'objets d'art, comme son cousin Hendrick van Uylenborch, ou bien encore des confrères, principalement des paysagistes, R. Roghman, par exemple,

qui demeura toujours son ami, et enfin, quelques-uns de ses élèves préférés qu'il admettait dans son intimité.

Son intérieur, du reste, lui suffisait, et c'était là qu'il retrouvait ce qui lui tenait le plus au cœur, son travail et sa femme, cette compagne dévouée, accoutumée à se prêter à tous ses désirs, et à partager ses joies comme ses peines. Malheureusement, la santé de Saskia lui inspirait, depuis quelque temps, des inquiétudes croissantes. La fatigue de ses couches réitérées l'avait beaucoup éprouvée. Elle avait perdu de bonne heure le premier fils qui leur était né à la fin de 1635. En 1638, une fille, née le 1er juillet, avait été baptisée le 22 juillet suivant à la Oude-Kerk, sous le nom de Cornelia que portait la mère de Rembrandt; mais l'enfant n'avait pas vécu, et le 29 juillet 1640 une nouvelle petite fille, en présence de François Copal et de Titia Van Uylenborch, avait également reçu le même prénom de Cornelia, dans la même église. Moins d'un mois après, celle-ci mourait à son tour, et elle était enterrée le 25 août 1640 dans la Zuider-Kerk qui, par suite du changement de résidence du ménage, était devenue sa paroisse.

Fidèle à ses habitudes, Rembrandt n'avait pas cessé de prendre Saskia pour modèle, et les eaux-fortes qu'il fit alors d'après elle permettent de suivre l'altération graduelle qui s'était produite dans sa constitution naturellement assez délicate. Dans la gravure de 1636 (B. 355) qui, à côté d'un vieux Turc à turban, nous offre cinq croquis tracés d'après elle, nous la retrouvons, avec des coiffures et des accoutrements variés, telle que nous la montrent quelques-uns des tableaux de cette époque, encore assez replète, toujours pleine de jeunesse et de grâce. Elle a la même apparence de santé dans celle des trois têtes d'une eau-forte exécutée également vers cette époque (B. 367) qui la représente en plein soleil, appuyée sur sa main, avec une expression méditative. Dans les *Têtes de femme* de 1636 (B. 368), l'ovale de celle dont la ressemblance nous semble la plus frappante s'est déjà un peu aminci et ses traits se sont encore affinés dans la *Petite Mariée juive* de 1638 (B. 342) où le maître l'a dessinée avec ses cheveux épars sur le peignoir dont elle est enveloppée. Enfin, dans la planche de *Griffonnements gravés en différents sens*, probablement de 1639 (B. 369), c'est bien elle que nous revoyons dans deux croquis tracés d'une pointe légère, mais alitée cette fois, l'air fiévreux

et comme en proie à une secrète terreur. Peut-être sa sœur Titia était-elle venue alors s'installer quelque temps à Amsterdam, car c'est à ce moment que l'artiste fit d'après elle le charmant petit dessin lavé à l'encre de Chine (cabinet de Stockholm) que nous reproduisons ici. Le visage incliné, ses lunettes sur le nez, Titia travaille de ses mains adroites à quelque ouvrage de femme, et Rembrandt a écrit lui-même au bas de ce croquis le nom de sa belle-sœur et la date 1639. En se prolongeant, cet état maladif de Saskia et la perte de leurs enfants, qui mouraient aussi coup sur coup, lui avaient-ils inspiré quelque inquiétude ? en tout cas, deux des eaux-fortes de cette époque témoignent des tristes dispositions où il était alors. Nous avons parlé de la grande planche de la *Mort de la Vierge* dans laquelle la figure principale est visiblement inspirée des deux griffonnements de la gravure citée plus haut. C'est également à l'année 1639, croyons-nous, qu'il convient de placer l'exécution d'une allégorie très significative : la *Jeunesse surprise par la Mort* (B. 109). Rembrandt y a laissé comme un reflet des sombres pressentiments qui hantaient son esprit dans ce couple brillant qui s'avance élégamment paré, la jeune femme une fleur à la main, tandis qu'accroupi à leurs pieds, un squelette tend vers eux un sablier, image du rapide écoulement de leur vie. Ces pensées funèbres ne devaient que trop tôt trouver leur réalisation : au mois de septembre ou d'octobre 1640 il perdait sa mère. Peut-être était-elle venue faire une courte visite à son fils l'année d'avant, ou plutôt, croyons-nous, celui-ci était allé la voir à Leyde et il avait fait d'après elle le portrait du Belvédère, signé et daté de 1639, où il nous la montre en buste, assise de face et appuyée sur sa canne. Sans doute l'expression de bonté que nous lui connaissons persiste encore sur ses traits, mais son aspect cassé, son air de fatigue et d'épuisement annoncent trop clairement sa fin prochaine.

A la requête des quatre enfants, on dressa l'inventaire de la succession, qui se composait de la maison de la Weddesteeg avec les terrains attenants, de plusieurs autres maisons, de quelques créances, d'un jardin et de la moitié du moulin de la Porte Blanche. L'estimation, déduction faite des frais, montait à une somme de 9960 florins, soit 2490 florins pour la part afférente à chaque enfant. Adriaen, qui prit avec lui sa sœur Lysbeth, fut chargé de la liquidation; il restait redevable d'une

somme de 1 600 florins à la succession, dont le règlement nécessita, à la date du 2 novembre suivant, un nouvel acte de partage (1). Rembrandt, pour aider son frère Adriaen, s'était contenté d'une hypothèque dont le capital n'était réalisable qu'à longue échéance. Mais à court d'argent, il donna à son frère Willem procuration pour vendre cette hypothèque prise sur la moitié du moulin. Malgré la gêne où il se trouvait toujours, il avait été cependant le premier à rembourser à Adriaen sa part dans les avances faites par ce dernier en vue des recouvrements dont il s'était chargé. Ne voulant pas compliquer les affaires de ses cohéritiers, il s'était prêté à toutes les transactions qui lui étaient proposées, donnant ainsi un nouvel exemple des sentiments de générosité et d'affection dont il n'avait jamais cessé d'être animé à l'égard de sa famille.

(1) *Oud-Holland*; V, p. 220, et VIII, p. 174.

GUEUX DEBOUT.
Vers 1639 (B. 163).

LA CHAUMIÈRE AU GRAND ARBRE.
1641 (B. 226).

CHAPITRE XIII

LE *Ménage du Menuisier* (1640). — *Rencontre de sainte Élisabeth et de la Vierge.* — *Prière de Manné* (1641). — PORTRAITS DE CETTE ÉPOQUE : LA *Dame à l'éventail* ET *Renier Anslo.* — EAUX-FORTES DE 1640 A 1642. — LES TABLEAUX DE CORPORATIONS MILITAIRES EN HOLLANDE. — LA *Prise d'armes de la garde civique* DITE LA *Ronde de nuit* (1642).

JEUNE FILLE AU PANIER.
Vers 1642 (B. 356).

Plus que jamais, après une perte pareille, Rembrandt avait besoin de chercher une diversion dans son travail et dans les affections qui lui restaient. Comme il était naturel de le penser, sa vie ayant toujours été si étroitement mêlée à son art, ses œuvres de cette époque nous renvoient fidèlement l'écho des impressions qui remplissaient alors son âme. Les sujets qu'il se sent porté à traiter sont en rapport avec ses dispositions intimes. Ce sont des scènes empruntées à la vie de famille et dans lesquelles il cherche à exprimer d'une manière plus profonde des joies dont il connaît mieux le prix depuis que la mort de sa mère et l'état de santé de Saskia lui ont fait comprendre qu'elles peuvent

lui échapper. Les dimensions plus restreintes auxquelles il revient dans ces tableaux lui permettent de les finir avec plus de soin et de leur donner jusque dans les moindres détails un charme d'expression plus personnel et plus pénétrant. Il faut toujours avec lui s'attendre à ces retours imprévus, et jusqu'au terme de son existence nous le verrons — après s'être donné carrière dans de grands ouvrages peints avec une largeur extrême — se reprendre à des tableaux de petites proportions et accommoder sa facture à leur taille.

Le *Ménage du Menuisier*, signé et daté de 1640, que nous possédons au Louvre, est un des meilleurs spécimens de ces petits tableaux exécutés par Rembrandt à cette époque. La composition, on le sait, est des plus simples : une jeune femme au profil noble et gracieux, assise auprès d'un berceau, allaite son enfant que caresse, à côté d'elle, la vieille aïeule qui vient d'interrompre sa lecture, tandis que près d'une haute fenêtre le père est occupé à raboter une planche. Autour de ces quatre personnages, dans cette chambre qui sert à la fois d'atelier et d'habitation, sont rangés les outils et les ustensiles de ce modeste ménage ; un chat ronronne à l'écart, près du foyer. Au dehors, se détachant sur le ciel bleu, des pampres s'enlacent autour de la fenêtre par laquelle le soleil, entrant à flots, frappe vivement la mère et l'enfant. Il semble au fini précieux de la peinture, à la délicatesse du modelé, à toutes ces gaietés réunies de la nature et de la vie, que le peintre ait mis là le meilleur de son talent, comme s'il avait voulu par l'éclat d'une si radieuse lumière glorifier cette poétique représentation de la famille et du travail, les deux choses qui lui étaient le plus chères au monde.

La *Rencontre d'Élisabeth et de la Vierge*, également signée et datée de 1640, qui fait l'ornement de la collection du duc de Westminster à Grosvenor-House, nous offre, avec les mêmes qualités d'exécution, une image tout aussi gracieuse. A l'annonce de l'arrivée de Marie, le vieux ménage est accouru au-devant d'elle. Zaccharie, un vieillard à longue barbe blanche et aux traits vénérables, descend en hâte les marches de sa demeure, appuyé sur l'épaule d'un jeune garçon. Élisabeth qui l'a précédé, son bâton à la main, contemple avec une tendresse respectueuse la jeune fille, qu'elle entoure de ses bras ; celle-ci, à demi confuse de l'honneur qui lui est fait, se prête à ses caresses. Autour de ces figures disposées avec art, le désordre pittoresque d'une cour

Le Ménage du Menuisier (1640).

(MUSÉE DU LOUVRE)

de ferme avec des plantes qui grimpent çà et là et des animaux : un paon accroupi sur un mur, des poulets et une oie. La facilité élégante de la touche égale ici le charme du clair-obscur, et dans cette scène d'un aspect si aimable, le groupe des deux femmes placé en pleine lumière, au centre même du tableau, attire et captive aussitôt le regard. Le costume un peu sombre d'Élisabeth et l'ombre projetée sur son visage par la cape jaunâtre dont elle est coiffée rehaussent encore l'éclat de la figure de la vierge, tandis que les vêtements de celle-ci forment comme un bouquet de nuances fraîches et harmonieuses autour de cette figure svelte et mignonne, au type ingénu, au teint aussi pur, aussi vermeil qu'une rose de buisson.

En 1641, avec la *Prière de Manué* du Musée de Dresde, Rembrandt aborde une œuvre plus importante. C'était là un sujet qui lui tenait au cœur, car on connaît deux dessins faits pour ce tableau : l'un appartenant au Cabinet de Stockholm, l'autre au Musée de Berlin. Dans le premier, plus fait, plus étudié, la disposition est la même que celle du tableau. L'autre, probablement postérieur à ce dernier et indiqué simplement en quelques traits, jetés fiévreusement sur le papier, nous présente une acception très différente de la scène. La surprise et le respect de Manué à la vue de l'ange qui prend son vol vers le ciel, la terreur de sa femme à la pensée que cette apparition de l'Éternel va déterminer sa mort prochaine, tels sont les sentiments, de tout point conformes au texte sacré, que Rembrandt se proposait d'exprimer dans la saisissante interprétation qu'il donnait de cet épisode. Il est permis de regretter que pour la figure de l'ange il n'ait pas adopté le jet de cette spirale audacieuse dans laquelle cette figure est comme enveloppée et semble s'élancer sous nos yeux. L'ange, tel qu'il l'a représenté dans le tableau de Dresde, est un gros garçon absolument grotesque, lourd, empêtré dans les plis de sa longue tunique et que ses ailes seraient tout à fait incapables de soulever. En revanche, les figures en grandeur naturelle de Manué et de sa femme comptent parmi les plus admirables et les plus touchantes que l'art ait imaginées. Jamais, en tout cas, le maître n'a rendu avec une éloquence aussi touchante l'intime communication de deux êtres unis et comme confondus ensemble par l'égale ferveur de leur prière. On songe à peine, tant le recueillement nous gagne en leur présence, à admirer la simplicité et l'ampleur de l'exécu-

tion, la noblesse exquise de l'ajustement des deux personnages, et la coloration magnifique de ces rouges si habilement opposés l'un à l'autre — un peu amortis dans le costume de Manué, d'une intensité singulière dans celui de sa femme — et offrant le plus heureux accord avec le ton des entrailles fumantes de la victime immolée en sacrifice.

Nous retrouvons quelque chose du charme de ces compositions inspirées par la Bible dans plusieurs des portraits faits par le maître à cette époque. Il avait toujours aimé à peindre des vieillards, et peut-être, en souvenir de sa mère qu'il venait de perdre, montre-t-il, à ce moment, une prédilection particulière pour les portraits de vieilles dames que nous avons à signaler dans son œuvre. Parmi ces derniers, nous citerons celui qui appartient au comte Yarborough, exposé par lui à la Winter-Exhibition de 1890 : une octogénaire assise dans un fauteuil, les mains croisées devant elle, et vêtue d'une casaque de velours sombre bordée de fourrures, avec une fraise blanche et un bonnet blanc surmonté d'une coiffe noire; une figure vénérable toute froncée de rides, mais empreinte de bonté, et dont M. Bode vante avec raison « la lumière discrète et les carnations peintes largement dans une pâte généreuse, qui laisse çà et là à découvert, dans les ombres, des dessous transparents d'un brun coloré » (1). La collection de M. Six, à Amster-

ÉTUDE POUR « LA PRIERE DE MANUE ».
1641 Plume et lavis (Cabinet de Stockholm).

(1) Bode, *Studien*, p. 461; une répétition de ce portrait que nous avons vue autrefois à Paris chez un amateur et qui porte avec la date de 1640 l'indication de l'âge : 87 ans, nous paraît une copie ancienne d'une facture plus petite et moins franche. Une autre copie, probablement par J. Backer, a figuré récemment dans une vente publique à Londres (mars 1889).

Fragment de « La Prière de Manoah » (1641).

(GALERIE DE DRESD)

dam, nous offre, avec un autre portrait du même genre daté de 1641, l'image d'une personne connue, Anna Wymer, la mère du bourgmestre Six, vue presque de face. Assise également dans un fauteuil, elle porte un costume d'une élégance un peu austère, robe noire garnie de fourrures, coiffe blanche sous laquelle les cheveux sont correctement tirés, et collerette à tuyaux réguliers. Cette aimable vieille — elle avait alors

ETUDE POUR « LA PRIÈRE DE MANUÉ ».
Dessin à la plume (Cabinet de Berlin).

cinquante-sept ans, — avec son front haut et large, son teint vermeil, son regard doux et un peu voilé, nous donne l'idée d'une nature loyale et bienveillante, et la conscience extrême de l'exécution, suivie jusque dans les moindres détails, témoigne du désir évident qu'avait l'artiste de satisfaire une famille bien posée, amie des arts, et avec laquelle il allait bientôt entretenir des relations étroites et durables.

Plus rares que dans la période précédente, ces portraits, qui repré-

sentent en général des personnages considérables ou des amis de l'artiste, sont aussi traités avec plus de soin. De ce nombre est une œuvre célèbre, autant par le prix qu'elle a atteint récemment aux enchères que par l'appellation de *Doreur de Rembrandt*, sous laquelle elle est désignée depuis le siècle dernier. Racheté 155 000 francs à la vente du duc de Morny par sa veuve, ce portrait a été cédé par celle-ci peu de temps après, en Amérique, où elle se trouve maintenant dans la collection de M. Havemeyer. Contrairement à l'idée émise par Vosmaer que cette désignation du *Doreur*, aujourd'hui consacrée, n'est probablement que l'altération du nom de Doomer, un élève de Rembrandt, M. Bode remarquait avec raison qu'en 1640 — c'est la date inscrite sur ce portrait — Doomer n'était guère âgé que de vingt ans, tandis que le personnage représenté paraît en avoir au moins quarante. L'hypothèse de Vosmaer s'accorde, cependant, avec la tradition accréditée; car, ainsi qu'il résulte d'un document récemment découvert par M. A. Bredius, il s'agit, en réalité, non du peintre Lambert Doomer, mais bien de son père, Paulus Doomer, qui fut, en effet, encadreur et doreur, « lystemaker ». L'exécution, ici encore, est fine, méticuleuse, fondue; et si dans les portraits précédents elle pouvait sembler en harmonie avec le caractère et l'âge des vieilles dames que peignait le maître, elle contraste, cette fois, avec la nature énergique et l'aspect un peu rude de cet homme aux gros traits, et dont le mâle visage, encadré par une fraise blanche et par le chapeau à larges bords, qui projette sur son front une ombre vigoureuse, semble plus énergique encore. Dans ces retours, sans doute involontaires, à la facture un peu timide de ses débuts, nous trouvons une nouvelle preuve de la conscience de l'artiste et des scrupules qui le prennent au moment même où il va progressivement élargir sa manière. Ce qui paraîtra plus étonnant encore, c'est que, cette facture un peu menue, nous la retrouvions dans le portrait de la National Gallery, où il s'est peint lui-même, également en 1640, vu de trois quarts, le bras droit appuyé sur une balustrade, et vêtu d'un pourpoint gris à col droit, sur lequel est jetée une houppelande brune garnie de velours noir et de fourrures. Comme dans le *Doreur*, une chemisette blanche et la cape brune à crans découpés qui lui sert de coiffure rehaussent l'éclat de cette tête au regard éveillé, à l'air intelligent et résolu; mais la facture un peu molle, la pâte très travaillée et

La Dame à l'Éventail (1641).

(BUCKINGHAM-PALACE.)

partout égale, ne manifestent ni l'aisance, ni la décision de la plupart des images que l'artiste nous avait déjà montrées de lui-même.

Avec une conscience pareille, nous retrouvons des allures plus libres et un aspect plus magistral dans deux portraits exécutés une année après et se faisant pendants, dont l'un, celui de l'homme, appartient au Musée de Bruxelles, l'autre à la reine d'Angleterre (Buckingham Palace), et qui tous deux portent, avec la signature de Rembrandt, la date 1641. Légèrement tourné vers la droite, et coiffé d'un chapeau à larges bords, le mari est vêtu d'un manteau bordé de velours, avec une fraise et des manchettes garnies de guipure. Une de ses mains repose sur l'appui d'une fenêtre, de l'autre il tient ses gants. Sa physionomie est calme, son attitude simple et naturelle, et le modelé très sincèrement étudié est, comme l'expression, en parfait accord avec le type du personnage. Mais si remarquable que soit ce portrait, celui de sa compagne, *la Dame à l'éventail*, est bien supérieur et c'est, en ce genre, un des chefs-d'œuvre de Rembrandt. Vue presque de face, la jeune dame tient d'une main son éventail, et s'appuie de l'autre au chambranle de la fenêtre. Son costume, ainsi qu'on en peut juger par la gravure qui accompagne ces lignes, est d'une élégance et d'un goût exquis. Les traits du visage n'ont pas grande beauté : les yeux sont petits, le nez un peu long. Mais ce visage aux contours gracieux, et dont le bas est noyé dans une ombre légère, ce front haut et pur sur lequel les cheveux blonds s'embrouillent capricieusement, cette physionomie ingénue, ce regard un peu triste, tout cela est si délicatement observé et si parfaitement rendu que la distinction et le charme de cette aimable personne sont irrésistibles. On se sent en présence d'une âme noble et comme transparente et l'on demeure longtemps à contempler cette œuvre exquise.

Deux tableaux appartenant au comte Lanckoroncki de Vienne, signés et datés également de 1641, connus sous les noms de la *Fiancée juive* et le *Père de la fiancée comptant sa dot*, ont joui, dès la fin du siècle dernier, d'une grande réputation. Leur désignation aussi bien que les gravures que Schmidt en a faites les ont rendus populaires; mais le ton froid, l'exécution assez mince, la couleur un peu éteinte, la composition même et les types des personnages rendent aujourd'hui fort douteuse leur attribution à Rembrandt. D'accord avec M. Bode, nous croyons qu'il convient de les restituer à l'un de ses élèves, Christophel Pau-

diss, dont le Musée de Vienne possède d'assez nombreux ouvrages. Ce n'est pas là, nous l'avons vu, le seul exemple de ces attributions erronées, s'appliquant à des tableaux connus, placés depuis longtemps dans des collections justement réputées, et nous avons déjà signalé la fausse signature du maître apposée sur les deux portraits de F. Bol, datés précisément de 1641, et qui font partie de la collection de lord Ashburton. Nous trouvons, en revanche, chez lady Ashburnham un des plus importants ouvrages de Rembrandt dont l'authenticité ne saurait être suspectée, et qui nous offre un nouveau spécimen de ces doubles portraits réunis sur une même toile, que nous avions eu l'occasion d'admirer dans le *Constructeur de navires et sa femme*. C'est le tableau daté de 1641, et tour à tour connu sous le nom de *Renier Anslo avec sa mère* ou *avec sa femme*, quoique, suivant la juste remarque de M. Bode, l'âge des deux personnages contredise également ces deux dénominations. Nous sommes assurés, du moins, que l'un de ces deux personnages est bien, en réalité, le ministre Anslo; car Rembrandt, qui sans doute était son ami, avait déjà, en 1640, fait, d'après ce ministre, deux dessins, dont un, celui du British Museum, lui avait servi pour l'exécution de l'eau-forte qu'il gravait également en 1640 (1). L'autre dessin, au contraire — il est à la plume rehaussé de

PORTRAIT D'HOMME.
1641 (Musée de Bruxelles).

(1) On trouve, en effet, sur ce dessin du British Museum les traces du décalque fait pour l'eau-forte qui est en contre-partie.

Étude pour l'eau-forte (Renier Anslo).

Dessin à la sanguine et au crayon noir (1640).

(BRITISH MUSEUM).

Rembrandt F. 1630

bistre, et il a été acheté 7 300 francs à la vente Galichon par M. le baron E. de Rothschild, — est une étude faite pour le tableau de lady Ashburnham. Afin de nous montrer Anslo dans l'exercice de son minis-

RENIER ANSLO.
1641 (B. 271).

tère, l'artiste a placé à côté de lui une jeune femme vêtue de noir, sans doute une veuve à laquelle, d'un geste plein d'autorité et de bienveillance, il adresse les consolations que lui suggère un passage des saintes Écritures, tiré du livre qu'il a sous les yeux. La composition est saisissante, et l'air de conviction du ministre, alors dans toute la force de

l'âge (1), aussi bien que l'attention respectueuse avec laquelle cette jeune femme, charmante sous ses vêtements de deuil, accueille ses paroles, nous prouvent une fois de plus avec quelle clarté, quelle évidence, le maître savait exprimer sa pensée. L'exécution appropriée aux dimensions de la toile est d'une habileté extrême, et la perfection avec laquelle sont rendus les accessoires — le chandelier à deux branches, les parchemins et les livres dont la table est couverte — ferait honneur au peintre de nature morte le plus consommé. Quant à l'accord harmonieux de ces objets avec le tapis d'un rouge foncé, le fond gris jaunâtre et les costumes sévères des deux personnages, quant à la carnation éclatante de ceux-ci et au contraste que présente le mâle visage d'Anslo avec les traits fins de sa jeune visiteuse, Rembrandt seul pouvait les exprimer avec cette sûreté et cette délicatesse.

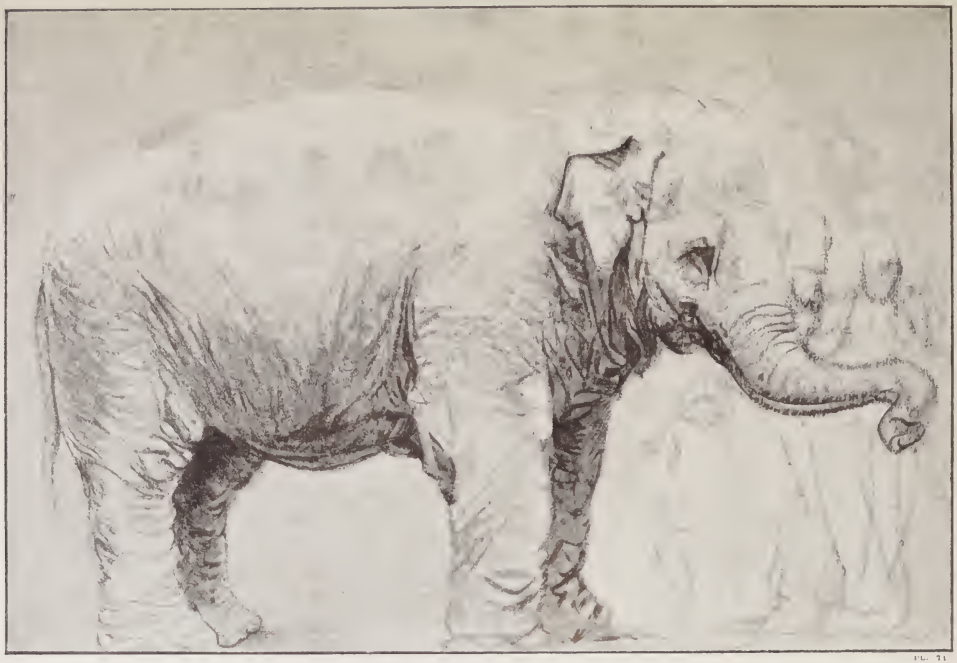
A côté de ces ouvrages importants, préparés et exécutés avec soin, les eaux-fortes de cette période sont, en général, traitées d'une manière assez expéditive. Il semble que Rembrandt n'ait guère cherché qu'un délassement dans ces sortes de travaux, mais les quelques traits qu'il jette à même sur la planche, sans esquisse préalable, attestent le maître en possession de toutes les ressources du métier. A ce moment la figure de la Vierge paraît l'avoir particulièrement préoccupé, et après la grande planche de la *Mort de la Vierge* datée de 1639, la plus importante et de beaucoup la meilleure de toutes celles de cette période, il suffira de citer, comme preuves de cette préoccupation, les eaux-fortes de la *Vierge de Douleurs* (B. 85) et de la *Vierge avec l'Enfant Jésus sur les nuages*, de 1641 (B. 61), qui devaient la suivre de si près. Mais le plus souvent le maître revient à des scènes qu'il a déjà traitées dans ses tableaux ou ses gravures, pour en noter sommairement les acceptions nouvelles qui se présentent à son esprit. C'est ainsi qu'en ce qui concerne les sujets empruntés aux livres sacrés, après une *Décollation de saint Jean*, de 1640 (B. 92), plus bizarre que touchante et dont un dessin de l'Albertine nous offre une variante d'une disposition plus heureuse, nous le voyons reprendre successivement d'autres épisodes qui l'avaient tenté dès ses débuts. Dans sa répétition du *Baptême de l'Eunuque* datée de 1641 (B. 98), il laisse courir sa pointe sur le cuivre avec la même aisance et

(1) Né en 1592, Anslo était à ce moment âgé de cinquante et un ans; il devait mourir cinq ans après. Voir E.-W. Moes, *Iconographia batava*.

Étude d'Éléphant.

Dessin au crayon noir.

(BRITISH MUSEUM).



PL. 71

la même désinvolture que s'il s'agissait d'un croquis fait à la plume sur le papier. A côté de la figure de l'Eunuque pieusement agenouillé devant l'apôtre, nous retrouvons — notamment dans celle du Cavalier qui, un peu à l'écart, assiste impassible à la cérémonie — tout cet Orient de convention et ces turqueries d'un goût plus que douteux auxquels Rembrandt nous a habitués. La *Petite Résurrection de Lazare*, de 1642 (B. 72), est d'un caractère moins dramatique et plus intime que la grande planche exécutée dix ans auparavant, mais les traits du visage du Christ y sont vulgaires et assez gauchement indiqués. Nous nous contenterons de mentionner brièvement la *Descente de croix* et le *Saint Jérôme en méditation* (B. 82 et 105), tous deux de 1642, qui, à raison de la précipitation évidente de la facture, n'offrent pas grand intérêt. Dans cette dernière planche, comme dans le *Maître d'école*, de 1641 (B. 128) et dans l'*Homme méditant* (B. 147), qui est probablement aussi de cette époque, Rembrandt, au lieu d'arriver, par un travail conduit avec ménagement, à l'effet de clair-obscur qu'il voulait obtenir, a brusqué l'exécution de ces gravures dans lesquelles les contrastes sont excessifs et les ombres d'un noir opaque. Mais ces planches chargées et alourdies forment une exception parmi les eaux-fortes de cette époque. D'habitude, le maître n'insiste pas; dans la hâte de son improvisation, il se contente d'indiquer vivement les traits qui lui paraissent essentiels et expressifs. Sans s'inquiéter d'être correct, il s'abandonne à toute sa fougue. Le faire impétueux, haletant de ses trois *Chasses au Lion* de 1641 (B. 114, 115 et 116), l'émoi des personnages, l'allure désordonnée des chevaux, le mouvement et la confusion de cette bagarre furieuse donnent assez l'impression d'une pareille scène; malheureusement les fauves qui y figurent rappellent par l'insuffisance et l'incorrection de leurs formes les lions héraldiques que nous avions déjà signalés dans le *Saint Jérôme* des débuts du maître. Nous ne saurions donc partager l'opinion de Vosmaer que, pour ces compositions, Rembrandt aurait utilisé des études faites par lui d'après les bêtes d'une ménagerie de passage à Amsterdam en 1641. Dans une de ses lettres (23 novembre 1641), van Baerle, il est vrai, cite à ce propos un trait d'intelligence d'un éléphant qui appartenait à cette ménagerie, et le Cabinet de Munich possède une étude de Rembrandt datée de 1641 et faite probablement

d'après cet animal (1). Mais en ce qui touche les lions des eaux-fortes de 1641, on ne s'expliquerait guère la maladresse avec laquelle ils y sont dessinés si Rembrandt, à cette date, eût été déjà muni des études nombreuses et remarquables dans lesquelles, quelque temps après, il devait reproduire avec tant de vérité leurs physionomies et leurs attitudes.

A toutes ces compositions hâtives nous préférons de beaucoup les eaux-fortes exécutées à ce moment d'après nature par Rembrandt. Bien qu'elles ne lui aient pas pris plus de temps, ni coûté plus de peine, il se sentait, en les faisant, soutenu par la réalité. Aussi nous fournissent-elles une nouvelle preuve de la souplesse de son talent et de cette activité incessante que toute sa vie il devait conserver. Nous parlerons plus loin des paysages qui, à cette époque, commencent à apparaître dans son œuvre, mais il convient de citer encore à cette place les portraits, les scènes familières ou les croquis d'animaux que tour à tour il a gravés. En 1641, le *Portrait d'un enfant* (B. 310), aux longs cheveux et au visage avenant, qu'avec cette manie de désignations hasardeuses dont nous avons déjà cité plus d'un exemple, on a baptisé autrefois, sans aucun motif, du nom de Guillaume II ; également de 1641, l'*Homme avec chaîne et croix* (B. 261), un personnage à la figure anguleuse et triste et dont nous retrouvons le type très nettement accusé dans une autre eau-forte de la même année, le *Joueur de cartes* (B. 136). En 1642, l'*Homme sous la treille* (B. 257), la *Jeune Fille au panier* (B. 356), une *Vieille portant des lunettes* (B. 362) et la *Femme à grande cornette* (B. 359) dans laquelle, contrairement à l'avis de Ch. Blanc, nous ne pensons pas qu'il faille reconnaître Saskia ; tout cela très spirituellement indiqué d'une pointe alerte et sûre, avec une décision et un sentiment de la vie vraiment merveilleux. Parfois, comme dans le *Vieillard portant la main à son bonnet* (B. 259), qui appartient également à cette période, l'artiste, après avoir établi rapidement son esquisse, a commencé à ombrer la tête et la main, puis il a abandonné sa planche sans la finir (2). Il faut toujours qu'il ait à portée quelque cuivre préparé

(1) Déjà auparavant le maître avait eu l'occasion de dessiner des éléphants, car la collection de M. G. Salting et celle de l'Albertine possèdent des croquis faits par lui d'après ces animaux en 1637, et il s'est servi de l'un d'eux pour le petit éléphant placé dans le fond de la gravure d'*Adam et Ève* dont nous avons déjà parlé et qui date de l'année suivante, 1638.

(2) Cette planche, tombée en 1770 entre les mains d'un marchand d'estampes de Berlin, fut, sur sa demande, terminée par G.-F. Schmidt; mais à première vue on peut reconnaître le travail de ce dernier dans les épreuves, au nombre de 50, qui furent alors tirées.

Un homme regardant une femme qui tient son enfant endormi.

Dessin à la plume rehaussé de lavis.

(COLLECTION DE M. J. P. RUSPELTINE.)

pour recevoir son travail. Autrement, il profite des vides laissés sur une planche déjà à moitié couverte et c'est ainsi que dans la gravure de la *Vierge avec l'Enfant Jésus* (B. 61) on peut distinguer dans les nuages une petite tête de femme renversée qui n'offre aucun rapport avec le sujet et dont il n'a pas pris soin d'effacer la trace.

A en juger par le peu de soin qu'il y mettait, Rembrandt ne cherchait dans ces croquis sommaires qu'un délassement aux grandes œuvres que nous avons mentionnées. Un tableau exposé autrefois dans un pavillon du parc de Péterhof et transporté récemment au Musée de l'Ermitage, la *Réconciliation de Jacob et d'Ésaü*, datée de 1642, avec des figures de petites dimensions, témoigne également d'une exécution un peu précipitée. Les deux figures de Jacob et d'Ésaü, accoutrées à la turque, sont plus étranges qu'expressives, et au fond les constructions d'une architecture fantastique et le paysage lui-même avec ses montagnes cahoteuses ne sont pas non plus d'une invention très heureuse; monuments et personnages, ainsi que le dit M. P. Mantz, « appartiennent à cet orientalisme bizarre qui frise la mascarade ». Depuis quelque temps, les préoccupations de Rembrandt étaient ailleurs, et un ouvrage capital, commencé sans doute l'année d'avant, absorbait la plus grande et la meilleure partie de son activité : nous voulons parler de la *Ronde de nuit*. Mais pour apprécier comme il convient cette grande toile, il nous paraît utile de rappeler brièvement ici les conditions du genre de peinture à laquelle elle appartient et les productions analogues qui l'avaient précédée.

Nous avons dit plus haut le rôle important qu'ont joué en Hollande les diverses corporations dans lesquelles s'était en quelque sorte personnifiée l'activité de ce pays au temps le plus glorieux de son histoire. Parmi elles, il n'en est pas qui aient tenu une plus grande place, ni exercé une action plus décisive que les corporations militaires. Bien différentes des associations similaires établies en Flandre et qui conservèrent jusqu'au bout le caractère de confréries religieuses qu'elles avaient à leur origine, les gardes civiques formées au nord des Pays-Bas avaient reçu de bonne heure une organisation franchement nationale et indépendante. Favorisées, au début, par le clergé et par les princes auxquels elles fournissaient des gardes d'honneur, lors de leurs visites dans les villes, elles avaient pris peu à peu un développement considérable.

Elles se recrutaient parmi les habitants notables de chaque cité, et venaient en aide à l'autorité municipale, qui se déchargeait sur elles du soin de veiller à la sécurité publique. Chacune d'elles avait son lieu de réunion, ou *Doelen*, et son champ d'exercices, où tous les ans, au jour consacré, se tenait le concours solennel de tir. La proclamation du vainqueur était célébrée par des fanfares; un repas lui était offert, et le plus souvent il recevait un prix de la ville, prix d'abord assez modeste, quelques cuillers ou une tasse d'argent. Dans les concours entre villes voisines, ces prix étaient plus importants et consistaient en cornes à boire, chaînes en vermeil ornées de médaillons, vases en or ou en argent ciselé; ils étaient conservés au siège de la corporation, où ils formaient une espèce de trésor. Les exercices terminés, on procédait à l'élection des chefs qui, avec le roi du tir, devaient administrer la société pendant le cours de l'année suivante; après quoi, les chefs sortants rendaient compte de leur gestion, et toute la troupe prenait ensuite place à un banquet. Les dignités de capitaine et de lieutenants étaient fort recherchées et l'on choisissait généralement le porte-enseigne de la compagnie parmi les jeunes gens les plus riches et les mieux tournés; aussi son costume était-il plus élégant. On comprend que la considération attachée à ces diverses charges était de nature à flatter l'amour-propre de ceux qui y étaient promus. Afin de perpétuer le souvenir d'un pareil honneur, les dignitaires prirent peu à peu l'habitude de se faire peindre et d'offrir leurs portraits à leur Association pour décorer les salles de son Doelen. La destination de ces tableaux justifiait pleinement l'exclusion des sujets religieux, demeurés toujours en honneur parmi les Flamands. Dégagés de tout scrupule à cet égard, les chefs des Gildes pouvaient avec un contentement légitime se faire représenter dans leur tenue militaire, parés des insignes de leur commandement. En même temps, cet amour de l'uniforme qui a été la passion constante des bourgeois de tous les pays, poussait leurs subordonnés à briguer la faveur de paraître à côté de leurs officiers, vêtus comme eux du costume de la Compagnie. Les chefs n'avaient aucune raison de refuser à leurs subordonnés une satisfaction qui, en allégeant leurs propres déboursés, rehaussait l'éclat de leurs fonctions et en faisait ressortir l'importance aux yeux de tous. Moyennant une dépense assez modérée, soldée par des cotisations réglées à l'avance entre les sociétaires, et pro-

portionnées à la fois à leurs grades respectifs, aux ressources dont ils disposaient et au talent de l'artiste, les Doelen se garnirent insensiblement de tableaux et devinrent à la longue de véritables musées. Comme toutes les villes de la Hollande ont eu leurs corporations militaires, on conçoit l'intérêt d'un genre de peintures qui dès lors était constitué, genre vraiment national et qui lié aux destinées mêmes de ce peuple s'est développé en quelque sorte parallèlement avec son histoire.

Comme pour les associations religieuses, les premiers tableaux de gardes civiques ne nous offrent guère qu'une série de portraits juxtaposés, rangés sur une ou deux lignes, sans aucune recherche de composition. Telles sont, avec des mérites inégaux, les œuvres de Dirck Jacobsz, de Cornelis Teunissen et de Dirck Barentsz, dont nous rencontrons au Ryksmuseum des peintures datées de 1529 à 1561. Sans chercher à varier l'ordonnance de leurs toiles, ces artistes essaient pourtant de mettre un peu de vie dans les physionomies ou les gestes des personnages qui y figurent, et de diversifier les accessoires qu'ils placent entre leurs mains. Mais d'habitude ils nous les montrent uniformément vêtus de costumes austères, discutant entre eux comme de graves théologiens, ou dépeçant avec leurs couteaux quelque poisson maigre, arrosé des modestes libations d'un broc de bière qui circule de main en main (1).

Pendant la période suivante, de 1566 à 1579, nous ne trouvons à signaler aucun tableau de gardes civiques. Les membres de ces corporations avaient mieux à faire en ce moment que de poser devant leurs peintres et l'on sait la part qu'ils prirent à la défense et à l'affranchissement de leur patrie. Répondant à l'appel de Guillaume de Nassau, des compagnies de volontaires s'étaient formées parmi eux, en 1573, à Gouda, à Dordrecht, à Delft et à Rotterdam pour venir au secours de Harlem assiégée, et le sentiment de solidarité qui poussait ainsi les gildes bourgeoises à s'unir contre l'ennemi commun finissait par amener le triomphe de l'indépendance nationale. Après la guerre, ces associations s'étaient reconstituées sur des bases plus larges, et leurs Doelen avaient été agrandis. Ils conservaient cependant leurs anciens noms, mais ce n'étaient plus là que de pures désignations, qui n'impliquaient aucun patronage religieux. Quelques-unes des gildes, formées

(1) Voir pour plus de détails sur ces tableaux de corporations militaires notre étude publiée dans la *Revue des Deux Mondes* (n° du 15 décembre 1890).

par dédoublement, se distinguaient simplement de celles qui leur avaient donné naissance par les dénominations de *nouvelles* et d'*anciennes* gildes de Saint-Georges ou de Saint-Sébastien. Une vive émulation régnait entre ces diverses sociétés, et les concours auxquels elles se conviaient mutuellement avaient pris plus d'extension. Leurs Doelen étaient aussi appropriés et meublés avec plus de luxe : des tapisseries en garnissaient les parois, et leurs trésors s'étaient enrichis. Çà et là étaient accrochés des étendards aux vives couleurs, portant des inscriptions patriotiques : *Pro aris et focis; Hâc nitimur, hanc tuemur; Concordia facit vim*, etc.

Quant aux tableaux qui formaient le principal ornement de ces lieux de réunion, on pourrait croire qu'après les grands événements dont ils avaient été témoins et auxquels plusieurs d'entre eux avaient même pris part, les peintres allaient se proposer d'y retracer quelques-unes des actions d'éclat qui avaient illustré ces milices bourgeoises, et d'en consacrer ainsi le souvenir. Il n'en est rien; après comme avant la guerre, nous les voyons reprendre à l'envi le thème connu et aligner, ainsi que le faisaient leurs devanciers, de longues files de personnages juxtaposés. Le seul progrès consistera à donner un peu plus de vie à ces portraits, à grouper les figures avec un peu plus d'art autour d'une table, le plus souvent le verre en main. Ce dernier motif est, en général, si goûté, que presque exclusivement il sera désormais adopté comme type dans des œuvres nombreuses entre lesquelles la conscience ou l'habileté de leurs auteurs établissent seules des différences.

Parmi les villes où furent exécutés les travaux les plus remarquables en ce genre, Harlem et la Haye figurent au premier rang et l'on sait l'intérêt qu'offrent à cet égard les chefs-d'œuvre de Hals et de Jan van Ravesteyn qui font l'ornement des musées municipaux de ces deux villes. Si remarquables pourtant que soient leurs ouvrages, c'est par le talent de l'exécution, bien plus que par la nouveauté des ordonnances, qu'ils se distinguent de ceux qui les avaient précédés. Comme ceux-ci, d'ailleurs, ils étaient payés au moyen de cotisations réglées à l'avance entre ceux des membres de chaque gilde qui désiraient être représentés. On comprend dès lors les difficultés auxquelles un tel mode de commande exposait les peintres, obligés qu'ils étaient de compter avec les exigences et les susceptibilités de modèles qui, ayant tous versé la même somme, se croyaient les mêmes droits pour être mis également en lumière et à

Loth et sa famille.

Dessin à la plume rehaussé de lavis.

(COLLECTION DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

la belle place. Quand il s'agissait de tableaux un peu importants et dans lesquels de nombreux personnages devaient figurer, la tâche devenait singulièrement compliquée et l'obligation de contenter tant de clients d'humeur fort différente condamnait une façon de procéder qui imposait aux artistes de pareilles contraintes.

Mais plus encore qu'à Harlem et à la Haye, les tableaux de gardes civiques étaient en honneur à Amsterdam, et avec les maîtres renommés qui affluaient alors dans cette ville, ce genre de peinture devait y atteindre son plus haut degré de développement.

Après Cornelis Ketel, dont l'élégance apprêtée nous éloigne un peu des traditions habituelles de l'art hollandais, et Aert Pietersen qui, avec sa rude sincérité, nous a laissé des images plus fidèles des mœurs et des types contemporains, nous touchons aux prédécesseurs immédiats de Rembrandt, à Cornelis van der Voort, à Werner van Valckert, à Elias Pickenoy, naguère encore oublié et dont les œuvres aujourd'hui réunies au Ryksmuseum justifient pleinement la réputation qu'il avait acquise de son vivant ; à Th. de Keyser enfin, qui, nous l'avons dit, avait exercé sur le jeune maître lui-même, dès son arrivée à Amsterdam, une influence incontestable. Mais c'est surtout dans leurs tableaux de *Régents* et de *Régentes* que ces divers artistes s'étaient distingués. Quant à leurs grandes toiles peintes pour des associations militaires, sauf quelques légères modifications, ils s'étaient, en général, contentés des données assez rebattues qu'ils trouvaient établies, sans se mettre en frais d'imagination. Ainsi qu'il arrive quelquefois dans l'histoire de l'art, les rares tentatives de compositions un peu originales que nous aurions à signaler alors sont dues à des peintres médiocres qui, ne pouvant se faire remarquer par leur talent, cherchaient du moins à se distinguer par l'ingéniosité de leurs inventions. Tel est, en effet, le seul mérite d'un tableau du Ryksmuseum dans lequel Claes Pietersz Lastman, le frère du maître de Rembrandt, ayant à représenter les *Officiers de la Compagnie du capitaine Boom*, a eu l'idée de rappeler un épisode militaire honorable pour cette compagnie, qui avait pris part à la défense de Zvolle contre les Espagnols en 1623. Par malheur l'arrangement de ces personnages plantés droits et raides les uns à côté des autres est d'une simplicité tout à fait enfantine, et le tableau, d'un coloris criard et discordant, manque absolument de relief. Sandrart n'a pas été plus

heureux dans sa grande toile de 1638, la *Compagnie du capitaine van Swieten s'apprêtant à escorter Marie de Médicis*, lors de l'entrée de cette princesse à Amsterdam. En choisissant un pareil motif, on pouvait croire que cet Allemand, en possession de toutes les ressources du style académique, imaginerait quelque combinaison imprévue. Son œuvre est, au contraire, d'une banalité extrême.

On le voit, parmi les peintres qui, jusque-là, avaient abordé ces sujets, la plupart acceptaient simplement la disposition uniforme adoptée par leurs devanciers. Bien peu d'entre eux avaient essayé de renouveler les données rebattues, et la timidité de leurs essais ou l'insuffisance de leur talent infirmaient ces tentatives toujours hésitantes ou incomplètes. Aucun n'avait songé à montrer les membres des gildes militaires groupés dans une de ces actions communes — exercices de tir, prises d'armes ou patrouilles — qui étaient la seule raison d'être de leurs associations. Chargé à son tour de l'exécution d'un grand tableau destiné à orner la salle récemment bâtie du Doelen des Coulevriniers d'Amsterdam, Rembrandt n'était pas homme à subir le joug des traditions établies, ni même à se plier aux exigences qui n'avaient pas cessé de peser sur ce genre de peinture. De toute façon, il entendait conserver sa liberté. Devenu, presque dès son arrivée à Amsterdam, le portraitiste à la mode, il avait bien pu, momentanément du moins, garder quelques ménagements vis-à-vis de ses modèles; mais depuis plusieurs années il avait retrouvé son indépendance et de plus en plus il s'abandonnait à son humeur un peu fantasque. Les grands tableaux et les compositions dans lesquelles il pouvait se donner carrière l'attiraient maintenant davantage. Le sujet qu'on lui proposait était donc de nature à lui plaire. Emprunté à la réalité, il parlait aussi à son imagination et il réveillait en lui tous les souvenirs de son enfance et de sa jeunesse passées à Leyde. Aussi accepta-t-il avec empressement la commande qui lui était confiée.

L'épisode qu'il devait traiter lui avait-il été indiqué en même temps que cette commande lui était faite, ou bien en avait-il eu lui-même la pensée? Nous l'ignorons; mais il est probable que le capitaine de la compagnie avait désigné Rembrandt, alors dans tout l'éclat de sa réputation, au choix des membres de la garde civique. Par son mariage avec une des filles du bourgmestre Volckert Overlander, autant que

par sa fortune qu'il avait notablement augmentée lui-même, ce capitaine, nommé Frans Banning Cocq, était, à ce moment, un des hommes les plus considérables d'Amsterdam. Il avait acheté en 1618 la seigneurie de Purmerland, et Jacques II l'avait anobli en 1620. Intelligent, homme de goût, il est vraisemblable qu'il n'avait pas songé à entraver l'indépendance de l'artiste. Le programme que celui-ci lui avait soumis était, du reste, bien fait pour flatter son amour-propre, et la perspective d'un sujet nouveau autant que le nom de Rembrandt étaient de nature à attirer l'attention sur une œuvre dans laquelle la première place lui serait nécessairement réservée. A raison du talent de l'auteur, une somme de 1 600 florins lui fut allouée pour cette commande, somme bien supérieure à celles qui jusque-là avaient été attribuées à ses devanciers. La cotisation de chacun des personnages figurant dans le tableau et qui par conséquent devaient concourir à la dépense, montait en moyenne à 100 florins, un peu plus ou un peu moins, suivant la place plus ou moins en vue qu'il occuperait dans le tableau.

Après les commentaires dont elle a été l'objet, et en dépit de cette appellation erronée de *Ronde de nuit* que l'on continue à lui donner, nous sommes aujourd'hui complètement fixés sur l'épisode que Rembrandt a voulu représenter. Une aquarelle faite vers 1650-1660 pour un album appartenant à Banning Cocq et demeuré en possession de sa famille (1) nous fournit, en effet, la désignation expresse du sujet : *le Jeune Seigneur de Purmerland donne à son lieutenant, le sieur de Vlaerdingen, l'ordre de faire marcher sa troupe*. Du vivant même de Rembrandt, aucun doute n'existait, d'ailleurs, à cet égard, et le titre sous lequel le tableau était alors connu nous est révélé par le témoignage d'un de ses élèves, le Danois B. Keilh, dont nous avons déjà parlé (2). Au dire de celui-ci, bien posé pour connaître les intentions de son maître, c'est bien, en effet, d'une *Prise d'armes* (*ordinanza*) qu'il s'agit ici, et comme en réalité Banning Cocq commandait la Compagnie des gardes civiques de la première circonscription de la ville (Wyk n° 1), il est possible, ainsi que le remarque M. Meyer, qu'une question de voisinage ait aussi milité en faveur du choix qu'on avait fait de Rembrandt. Ce dernier,

(1) Il appartient maintenant à M. de Graeff van Polsbroek, ministre de S. M. le roi des Pays-Bas.

(2) *Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame*, par Fr. Baldinucci.

ayant habité dans ce quartier jusque vers le milieu de 1639 (1), avait dû se trouver en rapport avec quelques-uns des membres de cette Compagnie et certainement il avait assisté plus d'une fois à des scènes analogues à celle qu'il a peinte. La composition à laquelle il s'arrêta est trop connue pour qu'il soit nécessaire de la décrire et l'héliogravure de M. Dujardin en met, du reste, une fidèle reproduction sous les yeux de nos lecteurs.

En ces derniers temps, la *Ronde de nuit* a été l'objet d'études nombreuses et intéressantes, parmi lesquelles il convient surtout de citer celles de MM. Bredius et Meyer en Hollande, et en France celles de M. Durand-Gréville (2). Son histoire est désormais mieux connue, et bien des particularités curieuses nous ont été révélées sur les circonstances dans lesquelles elle a été exécutée, sur ses déplacements successifs, sur les changements et les mutilations qu'elle a subis. Enfin, le tableau lui-même a repris depuis ces dernières années un éclat merveilleux, grâce à un travail délicat de régénération dont M. Hopman s'est acquitté avec autant d'habileté que de prudence. Il y a donc lieu de tenir compte de ces éléments nouveaux d'appréciation et de voir dans quelle mesure ils peuvent modifier les idées de la critique au sujet d'une œuvre qui a déjà suscité de sa part tant de controverses.

Séduit par la donnée qui lui était proposée, Rembrandt s'était mis aussitôt à la besogne. Bien que l'épisode qu'il avait à traiter fût très compliqué et présentât de grosses difficultés, il semble cependant qu'il aborda cette grande toile sans une préparation suffisante. Du moins on n'en connaît pas d'esquisse d'ensemble. Tout au plus pourrait-on retrouver dans un dessin à la plume et un autre au crayon noir, appartenant tous deux à M. L. Bonnat, des croquis sommaires faits pour le groupe de Banning Cocq et de son lieutenant. Rembrandt devait chèrement expier, au cours de l'exécution de son œuvre, ce manque d'études préparatoires, qui explique en tout cas les inégalités, les défauts de proportions qui déparent cet ouvrage, les surcharges ou les repentirs qui y sont restés apparents. Il est certain encore que

(1) Ce n'est que dans le courant de l'été de cette année que Rembrandt s'installa dans sa maison de la Breestraat.

(2) Les études de MM. Bredius et Meyer ont paru dans les *Chefs-d'œuvre du Musée d'Amsterdam* et dans *Oud-Holland*, et M. Durand-Gréville est revenu à diverses reprises sur ce sujet dans des articles publiés par la *Revue bleue*, l'*Artiste* et la *Gazette des Beaux-Arts*.

Sortie de la Garde civique, dite « La ronde de Nuit » (1642).

(RYKSMUSEUM D'AMSTERDAM)

Sobre la Ley de Cinco de Octubre de 1904.

Madrid: Imprenta de [illegible]

les armes de ces personnages sont bien hétérogènes, que leurs costumes sont d'une bigarrure extrême et que le désordre inouï qui règne parmi cette troupe donnerait une assez pauvre idée de sa discipline. Enfin, malgré toutes les explications présentées à ce propos, plusieurs des figures demeurent énigmatiques, ces deux petites filles, par exemple, dont l'une porte un coq suspendu à sa ceinture. Serait-ce là, comme le suppose M. Meyer, une allusion au nom du capitaine? Ou bien, comme il est plus probable, l'oiseau est-il un prix destiné aux exercices du tir? ou enfin, comme le croit Fromentin, Rembrandt a-t-il simplement introduit ici ces deux enfants sans aucune intention, parce qu'il avait besoin de cette note claire dans l'arrangement de ses groupes, et qu'elle « faisait bien » dans son tableau? On a pu se demander également pourquoi ces gens étaient si agités, où ils allaient, où même ils étaient? Des critiques en quête d'anecdotes ont proposé pour ces divers problèmes des solutions plus ou moins plausibles, cherchant quel fait historique a pu motiver cette prise d'armes, ou s'évertuant, sans plus de succès, à localiser la scène, à déterminer exactement la porte d'où sort cette troupe affairée et le pont sur lequel elle passe. Sur ces divers points, nous le croyons, Rembrandt a donné libre cours à sa fantaisie. Parmi les éléments que lui fournissait la nature, il a choisi ceux qui lui paraissaient les plus pittoresques pour les combiner avec ceux que lui suggérait son imagination et résumer ainsi, dans une œuvre originale, les traits essentiels et vraiment caractéristiques d'une pareille donnée.

Reconnaissons pourtant qu'à première vue un spectateur non prévenu ne saurait se méprendre sur les intentions du maître. C'est bien une *Prise d'armes de la garde civique* que nous avons sous les yeux. Les deux chefs se sont rendus au local de la Compagnie, et, pour hâter la mise en marche de leur troupe, ils se portent eux-mêmes en avant. Le capitaine donne ses ordres à son lieutenant pendant que, derrière eux, le tambour bat le rappel et que le porte-étendard déploie le drapeau. Chacun se presse, prend son arme, qui un mousquet, qui une lance ou une hallebarde; les chiens aboient et les enfants, toujours à l'affût de pareilles fêtes, se faufilent en courant parmi les groupes. On le voit, la composition répond nettement aux idées qu'éveille le sujet, et ne laisse aucune équivoque. Mais un reproche plus sérieux lui a été fait par ceux qui la trouvent remplie et bondée à l'excès, sans aucun repos pour le

regard, trop à l'étroit dans son cadre et comme pressée jusqu'à en sortir. Au centre, les pieds des deux chefs posent sur la bordure; à droite, le tambour et à gauche l'enfant qui court et l'homme assis sur le parapet du pont sont coupés d'une manière choquante par le cadre et finissent malencontreusement le tableau qui, au lieu de s'apaiser vers ses bords et de s'enfermer dans des lignes bien définies, se termine par ces coupures brutales et peu justifiables. Ce sont là, en effet, des défauts très positifs que présente aujourd'hui cette grande toile; mais ils ne sont, à aucun degré, imputables à Rembrandt. Dans son état primitif, son œuvre en était exempte et seules les mutilations qu'elle a subies en sont la cause.

En dépit des affirmations de Vosmaer et de De Vries qui, mus par un sentiment patriotique, les avaient niées, ces mutilations sont aujourd'hui établies de la façon la plus certaine. Dans une étude récemment publiée en Hollande (1), M. le Dr J. Dyserinck, après avoir exposé l'état de la question, nous faisait connaître l'époque positive où fut commis cet acte de vandalisme. De ses découvertes faites dans les archives, il résulte que la *Ronde de nuit*, après avoir été d'abord exposée dès 1642 dans la salle du Doelen pour laquelle elle avait été exécutée, fut transportée ensuite à l'hôtel de ville d'Amsterdam. Déjà résolue en 1682, cette translation, plusieurs fois différée, ne fut réalisée qu'à la fin du mois de mai 1715. C'est donc à ce moment qu'eut lieu la mutilation dont un restaurateur de tableaux de cette époque nous avait d'ailleurs conservé le souvenir. J. van Dyk, dans la description qu'il nous a laissée des peintures servant à la décoration de l'hôtel de ville d'Amsterdam (2), nous apprend, en effet, que pour pouvoir placer la *Ronde de nuit* entre les deux portes de la petite salle du conseil de guerre où elle fut transportée, « il avait fallu supprimer sur la droite de la toile deux personnages et sur la gauche la moitié du tambour, ainsi que l'on peut s'en assurer d'après le modèle exact qui se trouve entre les mains du sieur Boendermaker ». Si barbare que nous semble aujourd'hui un pareil procédé, on n'avait pas, au siècle dernier, grands scrupules à cet égard. Sans parler des amateurs ou des marchands qui pour faire deux ou plu-

(1) Voir dans le recueil périodique : *de Gids* (1890).

(2) *Kunst en Historickundige Beschyring von alle de Schilderyen op het Stadhuis te Amsterdam*, 1758.

sieurs tableaux d'un seul, le découpaient par morceaux, il n'est pas rare de rencontrer, dans les musées ou dans les collections privées, des peintures dont les dimensions primitives ont été modifiées, soit pour les exposer à une place déterminée, soit tout simplement pour utiliser un cadre. Quant au « modèle exact » qu'invoque van Dyk à l'appui de son dire, et qui pendant longtemps avait passé pour une esquisse ou une répétition originale de la *Ronde de nuit*, c'est en réalité une copie exécutée par un peintre de sujets champêtres nommé Gerrit Lundens et à peu près contemporain de Rembrandt (1). Faite avant le transport de la *Ronde de nuit* à l'hôtel de ville, cette copie assez fidèle dans l'ensemble nous montre, en effet, la composition du maître dans son intégrité, et concorde entièrement, d'ailleurs, avec l'aquarelle de M. de Graeff van Polsbroek (2). La similitude des proportions de l'une et de l'autre permet d'évaluer la dimension des bandes rognées autrefois à la toile de Rembrandt à $0^{m},67$ sur la longueur et $0^{m},28$ sur la hauteur. Nous pouvons donc, à l'aide des renseignements dont nous disposons aujourd'hui, reconstituer par la pensée l'état antérieur à ces retranchements et reconnaître qu'à l'origine la composition, mieux en toile, offrait dans le bas un jeu suffisant, et sur les côtés un espace tranquille, enveloppé dans une demi-teinte. De plus, le groupe central, tout en conservant son importance, ne partageait pas, comme maintenant, en deux parties absolument égales le tableau dont les masses étaient ainsi plus librement équilibrées et suivant un rythme plus harmonieux.

Bien qu'elles fussent aussi mieux entendues dans l'œuvre primitive, l'ordonnance du clair-obscur et la répartition des valeurs ne laissaient pas d'y présenter cependant quelques défauts : un fractionnement excessif de la lumière, des contrastes trop multipliés et offrant entre eux des écarts trop marqués. Mais si l'on ne saurait absoudre entièrement le maître de quelques-unes de ces fautes, d'autres ne sont pas non plus de son fait et proviennent uniquement des injures qu'a subies son œuvre avant d'arriver jusqu'à nous. On ne prenait pas grand soin des tableaux dans ces Doelen, qui étaient, à proprement parler, de véritables estaminets. La fumée des pipes et celle des feux de tourbe entretenus dans ces

(1) Après avoir fait partie de la collection Randon de Boisset, la copie de Lundens appartient aujourd'hui à la National Gallery.

(2) C'est probablement la copie de Lundens qui a servi à Claessens pour la gravure assez médiocre qu'il a faite de la *Ronde de nuit* en 1797.

grandes salles devaient, à la longue, ternir les peintures qui y étaient exposées. Pour leur rendre un peu d'éclat, on les revernissait de temps à autre, sans faire suffisamment disparaître la saleté dont elles étaient couvertes et qui se trouvait ainsi emprisonnée sous ces couches successives. Van Dyk nous parle déjà des accumulations d'huile rance et de vernis dont il avait dû débarrasser le tableau de Rembrandt; mais l'opération à laquelle il s'était livré n'avait pas eu, semble-t-il, grande efficacité, car, peu après, l'œuvre ainsi restaurée s'était de nouveau ternie. Les tons en étaient si obscures, les ombrs si foncées que Reynolds, qui la vit en 1781, pouvait à peine y reconnaître la main de Rembrandt. Son aspect alors n'expliquait que trop cette appellation de *Ronde de nuit* qui lui avait été donnée au siècle dernier et qui, avec les ténèbres toujours croissantes dont elle était envahie, pouvait paraître de plus en plus fondée.

Après avoir hésité longtemps, à raison des difficultés de l'entreprise, il fallut bien, à la fin, se résoudre au nettoyage qui effectué en 1889, par M. Hopman, a complètement réussi. La couche d'huile et de vernis superposés qui était devenue rugueuse et opaque, a été amincie et égalisée au doigt, puis rendue transparente, grâce aux émanations légères de l'alcool froid auxquelles la toile a été exposée. Le tableau a repris un éclat surprenant ; il saisit à première vue ceux qui croyaient le mieux le connaître, et les oblige à revenir sur des critiques qui jusque-là n'étaient que trop justifiées par son état. En même temps que les noirs y apparaissent plus veloutés, plus savoureux, les clairs ont retrouvé leur fraîcheur, et, bien que l'écart qu'ils offrent avec les tons foncés ait été ainsi encore augmenté, la transparence des ombres atténue cet effet et prévient la dureté. Enfin bien des morceaux qui passaient inaperçus se révèlent aujourd'hui à nous, et en même temps que le regard aime à se poser sur une foule de détails qu'on ne pouvait guère soupçonner, l'ensemble a gagné, comme unité et comme tenue. Cette opération si redoutée, à laquelle la commission du musée ne s'était résignée qu'à regret, a donc été couronnée d'un succès complet. L'aspect seul du tableau ainsi éclairci suffit à prouver que Rembrandt a voulu y représenter un effet de plein jour. On y chercherait en vain quelque indice d'un éclairage nocturne ; à la direction de l'ombre portée par la main de Banning Cocq sur le pourpoint de son lieutenant, il

est même permis de préciser la situation du soleil, placé à ce moment un peu à gauche et encore assez élevé au-dessus de l'horizon. Mais quant à parler, comme l'a fait M. Durand-Gréville, de la clarté de cet effet de soleil et de l' « effet clair du tableau primitif », les témoignages des contemporains sont trop formels, ils contredisent trop nettement cette assertion pour qu'il nous semble possible de l'admettre. Sans même rappeler ici les conditions dans lesquelles Rembrandt a

COPIE DE LA « RONDE DE NUIT ».
Tableau de G. Lundens (National Gallery).

exécuté son œuvre, ni les reprises et les surcharges dont elle offre la trace et qui, ainsi que Vosmaer l'a remarqué avec raison, ont forcément contribué à l'obscurcir, il est certain qu'à l'origine la peinture était très colorée, très montée de ton. Nous en trouvons une preuve convaincante dans les appréciations qui furent faites de la *Ronde de nuit* lors de son apparition. C'est Vondel qui, opposant à Rembrandt — qu'il désigne à mots couverts sous le nom de « prince des ténèbres » — la « clarté » de Flinck, son élève, blâme « les ombres factices, les fantômes, le demi-jour » qui, pour un temps, avaient envahi la peinture hollandaise. C'est

Hoogstraten qui, en 1678, après des éloges donnés à l'œuvre de son maître, regrette qu' « il n'y ait pas mis plus de lumière ». C'est Houbraken qui, un peu plus tard, constate qu'après la vogue passagère de Rembrandt « les vrais connaisseurs se détournèrent de lui lorsque les yeux s'ouvrirent et que la *manière claire* de peindre reprit de nouveau faveur ». De plus en plus, à ce moment, l'artiste tendait vers ces colorations fortes et ambrées auxquelles il se sentait porté. Ses premiers portraits peints à Amsterdam se font, il est vrai, reconnaître de loin à leur couleur claire et légère, à leurs tons froids et argentins, à leurs ombres neutres, souvent même un peu verdâtres. Mais peu à peu la tonalité générale de l'artiste s'était animée. En même temps que le clair-obscur devenait le but principal de ses recherches, ses ombres plus lisibles étaient aussi plus chaudes, plus dorées. Tout en prenant son point de départ dans la nature, Rembrandt l'interprétait à sa façon, avec cette manière de voir de plus en plus personnelle qui caractérise son génie. Sans doute, quand il peint la *Ronde de nuit*, il essaie encore de se contenir. Préoccupé à la fois de l'harmonie du coloris et de l'effet lumineux, il hésite à subordonner, comme il le fera bientôt, l'un de ces éléments à l'autre ; il voudrait réunir la puissance du ton à celle du clair-obscur, deux choses difficilement conciliables. De là des violences ou des timidités également évidentes dans cette œuvre qui trahit encore la tension d'un esprit flottant et d'un dessein peu arrêté. Comme c'est un chercheur toujours inquiet, toujours en quête du mieux, ce n'est pas sans des arrêts ou des retours momentanés qu'il s'avancera dans ces voies où le premier il s'est engagé. Mais son génie l'y pousse, et désormais plus libre dans ses allures, heureux des ressources nouvelles dont il a enrichi son art, il prend confiance en lui-même et manifeste plus résolument son originalité. Ainsi qu'on a eu raison de le dire, « l'ombre devient la forme ordinaire de sa poétique », et si ce n'est pas, comme l'ajoute Fromentin, « avec la nuit qu'il fait du jour », c'est certainement, du moins, avec de l'ombre. Sans s'interdire d'une manière absolue les contrastes des couleurs, il inclinera graduellement vers cette peinture un peu monochrome où dominent les roux, les bruns ardents, les nuances fauves et les tons d'or, et dans cette gamme relativement restreinte il saura trouver des dégradations d'une variété et d'une délicatesse merveilleuses.

En dépit des injures du temps, aussi bien que des voisinages importuns qui en compromettent un peu l'aspect au Ryksmuseum, la *Ronde de nuit* — si elle n'est pas le chef-d'œuvre de Rembrandt, comme trop souvent on l'a dit — demeure du moins un de ses tableaux les plus intéressants à étudier, un de ceux qui arrêtent et retiennent le plus longtemps le spectateur par tout ce qu'il lui suggère d'admirations et de critiques également légitimes, par ce mélange singulier de visions et de réalités qu'il lui offre réunies. Plus puissant, en vérité, que la nature elle-même, il a sa vie et sa lumière propres, et quand, après l'avoir considéré quelque temps, on détourne un moment le regard pour le reporter sur les toiles qui l'entourent, elles semblent pauvres, dépouillées, inertes et de tout point semblables, ainsi que le disait déjà Samuel van Hoogstraten, « aux images d'un jeu de cartes ».

Aussi, dans l'histoire des tableaux de corporations, la *Ronde de nuit* tient une place à part, autant par les qualités exceptionnelles de l'exécution que par l'originalité du motif. Alors que les prédécesseurs du maître s'étaient longtemps attardés à des données insignifiantes au point de vue pittoresque, sans aborder jamais celles qui auraient dû se présenter le plus naturellement à leur esprit, Rembrandt seul et d'emblée avait compris les vraies conditions de ce genre de peinture. Comme il avait fait dix ans auparavant avec la *Leçon d'anatomie*, comme il devait le faire près de vingt ans après avec les *Syndics*, il avait dépassé tous ses rivaux dans les diverses directions où ceux-ci s'étaient essayés. Pas plus qu'eux, il n'avait songé à recourir à des allégories pour rendre sa pensée ; mais il s'était affranchi de toutes les conventions où peu à peu ceux-ci s'étaient embarrassés. Partant de l'étude directe de la nature, il en avait dégagé les traits qui lui avaient paru les plus caractéristiques. C'est la glorification de la science elle-même qu'il nous avait permis d'entrevoir à travers la *Leçon d'anatomie* ; c'est à cet héroïsme civique qui venait de conquérir l'indépendance de la Hollande qu'il nous fait penser en peignant la *Prise d'armes* d'une compagnie de la garde bourgeoise d'Amsterdam, et cinq marchands de drap réunis autour d'une table pour discuter les intérêts de leur corporation lui suffiront pour nous montrer plus tard, dans des types inoubliables, la représentation la plus noble que les portraitistes hollandais nous aient laissée de leurs compatriotes. Inspirées par la réalité, ces trois

œuvres nous invitent d'elles-mêmes à en franchir les bornes; elles nous parlent d'idéal, et en même temps qu'elles marquent les étapes de cette vie glorieuse, elles restent comme les témoignages irrécusables de la supériorité que nous avons reconnue au maître sur ses devanciers, supériorité que ses successeurs feront paraître encore plus éclatante.

FEMME AVEC GRANDE CORNETTE.
Vers 1642 (B. 359).

LA CHAUMIÈRE ET LA GRANGE AU FOIN.
1641 (B. 225).

CHAPITRE XIV

MALADIE DE SASKIA. — SON TESTAMENT. — SA MORT. — EFFET PRODUIT PAR LA *Ronde de nuit*. — PEINTURES DE CETTE ÉPOQUE : *Saintes Familles*. — *Bethsabée*. — *La Femme adultère*. — *Portrait d'Élisabeth Bas*. — EAUX-FORTES DE 1643 A 1645. — TABLEAUX ET ÉTUDES DE PAYSAGE. — LES *Trois Arbres*.

REMBRANDT AU BONNET FOURRÉ.
1630 (B. 24).

La *Ronde de nuit* avait été terminée avant le milieu de l'année 1642; l'année précédente, un fils, depuis longtemps désiré, était venu apporter dans le petit ménage le seul bonheur qui lui manquait. Il avait été baptisé à la Zuiderkerk, le 22 septembre 1641, sous le nom de Titus, en souvenir de la sœur de Saskia, Titia, morte le 16 juin de cette même année à Flessingue. Les deux beaux-frères de Rembrandt, Copal et van Loo, assistaient au baptême avec Aeltgen Peters, la veuve de Sylvius. Mais bientôt après cette naissance, la santé de Saskia s'était profondément altérée. Les eaux-fortes de 1639 nous avaient déjà montré la jeune femme amaigrie, souffrante et comme attristée de sombres pressentiments. A en croire un portrait de la Galerie de Dresde, daté de 1641

(n° 1562 du catal.) et qui passe pour être le sien, elle se serait remise de cet état maladif. Vue de face, et en pleine lumière, la figure dans ce portrait respire en effet la force; les joues sont pleines, le teint vermeil, l'expression gaie et avenante. Mais le type ne rappelle que de loin celui de Saskia : la poitrine a plus d'ampleur, la taille paraît plus élancée et plus haute. Si c'est bien d'elle qu'il s'agit ici, il faudrait se contenter de voir dans cette peinture une de ces études telles que Rembrandt en faisait souvent d'après ses parents ou ses amis proches et dans lesquelles la ressemblance était la moindre de ses préoccupations. A raison de cette vague analogie des traits avec ceux de Saskia, cette jeune femme ne serait-elle pas plutôt une de ses sœurs? Il nous semble, en tout cas, que nous retrouvons absolument ici le type d'un autre portrait d'une exécution un peu plus minutieuse, peint quelques années avant, vers 1635-1638, par Rembrandt, celui d'une jeune femme vue également de face et achevant sa toilette, portrait acquis récemment par M. Bredius et dans lequel il avait cru d'abord reconnaître Saskia. Entre ce tableau et celui de Dresde, les analogies cette fois sont indéniables, et cette impression que j'avais notée à première vue, une comparaison attentive des photographies faites d'après tous deux n'a pu que la confirmer, tant sont grandes les similitudes de la forme du visage, du front, du nez, de la bouche et des yeux au regard à la fois très doux et très brillant.

Quoi qu'il en soit, moins d'un an après la naissance de Titus, la maladie dont souffrait Saskia faisait de rapides progrès, et ne permettait plus de conserver des illusions au sujet de son rétablissement. Sentant ses forces décliner, elle avait mandé près de son lit un notaire, et le 5 juin 1642, à neuf heures du matin, « encore en possession de toutes ses facultés », elle lui exprimait devant deux témoins ses dernières volontés. Elle ne jugeait pas cependant sa situation tout à fait désespérée, car dans le testament qu'elle lui dictait, elle parle des enfants qu'elle pourrait encore avoir. Ce testament, du reste, est une nouvelle preuve de la tendresse qui unissait les deux époux et de la confiance qu'ils avaient l'un dans l'autre. Saskia institue Rembrandt son légataire universel; sauf le cas où il se remarierait, il jouira de l'usufruit de tous les biens de la communauté, à charge par lui d'élever honorablement Titus et à sa majorité de l'établir ou de le doter à sa guise. Au cas où

il survivrait à son fils, Saskia prescrit certaines dispositions en faveur de sa sœur Hiskia et d'autres membres de sa famille; mais sans qu'aucune garantie puisse être prise contre son mari, car elle le sait homme d'honneur et elle compte qu'« il s'acquittera consciencieusement à cet égard » (1). En qualité de tuteur de Titus, il aura la gestion de tous les biens, sans être tenu d'en faire dresser l'état, et elle prie la Chambre des Orphelins de ne pas intervenir dans cette affaire. Au bas de cet acte solennel, comme épuisée par un tel effort, elle trace d'une main tremblante et secouée par la fièvre la signature informe que nous reproduisons ici, la dernière qu'elle dût écrire.

Quelques jours après, Saskia n'était plus, et le 19 juin suivant, Rembrandt, après avoir accompagné son cercueil à la Oude-Kerk, rentrait dans cette maison de la Breestraat où tout lui rappelait les courtes années de son bonheur et dans laquelle il restait désormais seul avec un enfant âgé de neuf mois à peine. Dès le 9 juillet, il s'inquiétait d'assurer à celle qui n'était plus une sépulture convenable et il se rendait acquéreur du terrain nécessaire dans l'église même où ses restes avaient été déposés. Lors de la transcription du testament, conformément à la clause qui y était énoncée et avec le consentement de Hendrick van Uylenborch, cousin de Saskia, la Chambre des Orphelins, à la date du 17 décembre 1642, autorisa Rembrandt à entrer en possession de l'héritage sans qu'il fût dressé aucun inventaire. Cette négligence de la part des parents de Titus, ses protecteurs naturels, en même temps que l'incurie de l'artiste, devaient dans l'avenir lui occasionner de nombreuses difficultés. Sans doute, le sentiment qui les guidait était explicable et marquait à la fois leur affection pour Rembrandt et leur déférence pour la volonté de Saskia. Peut-être cependant, en ce qui touche Hendrick van Uylenborch, quelque intérêt personnel se mêlait-il à ce sentiment. Hendrick, en effet, n'était pas seulement l'ami de Rembrandt, il avait été déjà et il était encore son débiteur. Dans un acte daté de 1640 et découvert par M. Bredius, il se déclarait incapable de rembourser à ce

(1) Scheltema : *Rembrandt; Discours sur sa vie*. 1866.

moment un prêt considérable qui lui avait été fait par le maître, par Cl. Moeyaert et d'autres artistes, et pour les couvrir de cette avance, il avait dû consentir à leur donner, par acte notarié, une hypothèque sur ses tableaux et ses propriétés. Cette situation ne lui permettait guère de se montrer bien exigeant vis-à-vis d'un homme auquel il devait lui-même de l'argent. Mais un pareil laisser-aller eut pour conséquence naturelle d'entretenir Rembrandt dans son horreur des affaires. Il pouvait désormais puiser sans aucun contrôle dans la caisse commune, tandis que, mis en demeure de procéder à un inventaire, il eût été obligé de se rendre compte de sa propre position, et, connaissant exactement les droits de son fils, il eût peut-être administré avec plus de ménagement une fortune déjà assez ébréchée. Faute de ce soin, il allait se livrer de plus en plus à son goût pour la dépense, et afin d'obtenir plus tard un état approximatif de l'avoir de la communauté, tel qu'il était constitué au moment de la mort de Saskia, il fallut recourir à des procédures coûteuses et à des enquêtes très compliquées.

Pour être la plus cruellement ressentie, la tristesse que lui causait la perte d'une épouse tendrement aimée n'était pas la seule que Rembrandt dût éprouver alors. Il ne pouvait se le dissimuler, la faveur publique commençait à se détourner de lui. Après avoir été tout à fait à la mode et le plus en vue de tous les artistes d'Amsterdam, il se voyait maintenant un peu délaissé. Ses procédés fantasques vis-à-vis de la haute société, dont il était en peu de temps devenu le peintre attitré, avaient rebuté bien des gens. La *Ronde de nuit* allait porter un coup fatal à sa réputation et accroître encore son isolement. On s'explique facilement l'effet désastreux qu'elle avait produit. D'une manière générale, pour les Hollandais de ce temps, gens positifs et de sens rassis, amis de la clarté en toutes choses, cette façon de comprendre la lumière était bien faite pour les déconcerter. A plus forte raison, les intéressés n'étaient-ils guère disposés à admettre une dérogation aussi audacieuse aux idées reçues jusque-là. L'œuvre de Rembrandt leur semblait une hérésie, presque une indélicatesse vis-à-vis d'eux-mêmes. Confiants dans des traditions respectées, ils avaient payé pour être représentés dans leur ressemblance et posés bien en vue; et voici que le peintre auquel ils s'étaient adressés violait ouvertement les termes du contrat tacite qu'avaient accepté tous ses prédécesseurs. Les deux chefs, mis en belle place et tout

Le Christ guerissant un aveugle.

Dessin à la plume rehaussé de lavis.

MUSÉE DE ROTTERDAM

à fait en évidence, ne pouvaient, il est vrai, se plaindre et l'on doit présumer que Banning Cocq avait été satisfait de la façon dont Rembrandt l'avait traité, puisque l'aquarelle exécutée par ses ordres d'après la *Ronde de nuit* avait trouvé place dans son mémorial de famille. Mais, sauf quatre ou cinq membres de la corporation, le reste de la troupe se trouvait assez mal partagé; et en se mettant au point de vue de ces braves gens, il est certain qu'ils avaient lieu d'estimer peu correct le procédé du peintre à leur égard. Des visages noyés dans l'ombre, éclairés çà et là par quelque accroc de lumière; d'autres à peine visibles, d'autres enfin d'une exécution très sommaire et par conséquent d'une ressemblance plus que douteuse, ce n'était pas là assurément ce qu'ils avaient attendu de lui. Sans tenir compte des conditions du genre, telles qu'elles leur semblaient établies, il s'était préoccupé fort peu de leur personne et uniquement des nécessités esthétiques de sa composition. Avant tout, il avait voulu faire un tableau. De l'humeur dont il était, on peut croire qu'il ne s'inquiéta guère de leurs réclamations et que la façon dont il les accueillit acheva de les indisposer contre lui. Ne pouvant obtenir qu'il modifiât son œuvre, ils se donnèrent la seule satisfaction qui fût à leur portée. A défaut de leur ressemblance, ils voulurent du moins conserver le souvenir de leurs noms, en les faisant inscrire après coup sur un écusson peint vers le haut de la toile (1). Il

LE VEUF.
Dessin à la plume (Collection de M. J.-P. Heseltine).

(1) Ce cartouche d'un style un peu postérieur à l'époque où fut exécutée la *Ronde de nuit* ne se trouve, en effet, ni dans la copie de Lundens, ni dans l'aquarelle de M. de Graeff van Polsbroek.

semble même que le peu de soin que l'on prit ensuite du tableau et les mutilations dont il fut l'objet attestent la persistance de ces griefs que les contemporains de Rembrandt avaient nourris contre lui. La postérité seule devait venger le maître des critiques passionnées auxquelles il avait été en butte; mais on comprend qu'après un mécompte aussi sensible à leur amour-propre, les gardes civiques ne songèrent plus à s'adresser à lui. Ils savaient que parmi les autres peintres et parmi ses disciples eux-mêmes ils pouvaient trouver des artistes plus dociles, plus disposés à se conformer à leurs désirs. Aussi à partir de ce moment, les commandes étaient devenues de moins en moins nombreuses. Loin de s'adoucir, l'humeur un peu farouche de Rembrandt tournait à la misanthropie. Sans doute, il avait encore quelques amis sûrs qui, témoins de sa douleur, savaient y compatir et l'entouraient de leur affection. Mais le travail était, comme toujours, son meilleur refuge. Écrasé un moment et tout entier à son chagrin, il lui avait bientôt demandé l'occupation de sa vie solitaire. Il n'aimait pas à se répandre en vaines paroles, et dans son art seul il pouvait trouver une traduction silencieuse, mais éloquente, des pensées qui remplissaient son âme. Si, de 1642 à 1645, ses œuvres furent moins abondantes qu'à d'autres époques de sa vie, si l'année 1644, entre autres, est une des moins fécondes de toute sa carrière artistique, pour tout autre que lui cette période pourrait encore être considérée comme très active, et l'énumération de ces œuvres nous montrera que ce furent aussi là des années bien remplies.

Les sujets sacrés devaient naturellement l'attirer à ce moment. Secoué au plus profond de son être, il était revenu à son livre préféré, la Bible, et dans l'inépuisable diversité des scènes qu'elle lui offrait, il pouvait choisir celles qui répondaient le mieux à ses dispositions actuelles. Dans le choix même qu'il en fit, nous trouvons un écho de ses tristesses. C'est tout d'abord, dès 1642, une grisaille, le *Christ descendu de la Croix*, épisode qui devait lui inspirer, cette année même, une eau-forte légèrement indiquée en quelques traits (B. 82), et plusieurs dessins, celui du Cabinet de Stockholm entre autres, d'une émotion plus pénétrante et plus pathétique. Très étudiée dans son effet, la grisaille de la National Gallery — elle a malheureusement noirci — nous montre, à gauche, les trois croix dominant le Calvaire et, au milieu de la foule indifférente,

des femmes qui pleurent ou qui s'empressent autour de la Vierge défaillante; celle-ci soutient sur ses genoux le corps du Christ étendu, brisé par les souffrances de la Passion, tandis que Madeleine prosternée à ses pieds les arrose de ses larmes. Ces douleurs, Rembrandt sait plus que jamais les comprendre et en mesurer l'étendue. Mais les épisodes auxquels il s'arrête le plus volontiers sont ceux qui le reportent aux temps heureux où Saskia était encore à ses côtés. Dans le *Ménage du Menuisier*, dans la *Rencontre d'Élisabeth et de la Vierge* et la *Prière de Manué*, il avait mis alors l'expression de ses espérances et de son bonheur. Ce sont ses regrets que, seul maintenant à son foyer, il exprime dans les trois *Saintes Familles* qu'il peignit à cette époque. La première est probablement celle qui appartient a M. Boughton-Knight — elle n'est pas datée — et qui figurait à la Winter-Exhibition de 1882. Célèbre du vivant même de Rembrandt, puisqu'elle a été copiée plusieurs fois par ses élèves, elle a fait partie au siècle dernier de la collection du duc d'Orléans et elle est gravée sous le nom du *Berceau* dans le recueil consacré à cette collection. La peinture, d'une exécution très large, mais un peu assombrie par les vernis bruns dont elle est couverte, nous montre au milieu d'un logis hollandais la Vierge à côté du berceau du petit Jésus; près d'elle sainte Anne lisant, et dans l'ombre une servante qui vaque aux soins du ménage. La *Sainte Famille* de l'Ermitage, une composition en hauteur, signée et datée de 1645, nous introduit également dans un pauvre ménage où le père, un peu à l'écart, une hachette à la main, s'acquitte de sa tâche quotidienne. A côté la Vierge, un livre sur ses genoux, vient d'interrompre sa lecture et soulève délicatement les rideaux d'une couchette où dort son enfant, un blondin tout vermeil, enveloppé dans une ombre claire et lumineuse. A la partie supérieure, une volée de petits anges jouant dans un rayon de soleil se montrent entre eux cette scène familière avec des gestes d'admiration. Certes la composition n'a rien d'auguste, et une telle image, avec ses types un peu vulgaires, ne saurait être proposée sur un autel à la prière des fidèles; mais c'est pour un intérieur hollandais qu'elle a été faite, et, ainsi conçue, cette glorification du travail et de la maternité répondait assurément aux aspirations de ce peuple et de cette époque. Ainsi que le remarque M. P. Mantz, « Rembrandt échappe ici aux tyrannies et aux particularités du texte; il élargit la donnée et la modernise; il peint,

sans quitter le domaine éternel de l'âme, une humble scène de la vie de tous les jours. L'enfant qui dort, le geste de la mère penchée, la douceur de son regard ému, le calme de l'intérieur où se passe l'aventure à la fois hollandaise et universelle, tout parle au cœur et tout le ravit dans cet adorable chef-d'œuvre de tendresse (1). » Quant à la dernière *Sainte Famille*, celle de Cassel, qui date de l'année suivante, elle reproduit une disposition alors usitée en Hollande où les tableaux les plus précieux, suspendus à la muraille, étaient d'habitude protégés contre la poussière par un rideau (2). La scène représentée par Rembrandt est supposée à demi cachée par une draperie rouge qu'il a peinte suspendue à une tringle de fer. Cette draperie nous découvre l'intérieur d'une chambre dans laquelle la Vierge, assise sur une chaise basse, tient entre ses bras le petit Jésus qui caresse de ses mains le visage de sa mère. A terre, près d'elle, le repas de l'enfant cuit à la flamme de quelques tisons, et le chat du logis, pelotonné tout à côté, en attend béatement sa part. Plus loin, saint Joseph à son travail, et, à peine apparents, un lit et quelques ustensiles garnissant le fond de la misérable demeure. Ce ne sont plus désormais les gaietés radieuses de la lumière pénétrant à flots par la fenêtre, ni ces sourires de la campagne ensoleillée qui accompagnaient les joies du *Ménage du Menuisier*. L'ombre, ici, a envahi cette chambre close de toutes parts, et dans la lueur mystérieuse qui enveloppe ces personnages encore ignorés, dans ces vagues reflets semés çà et là, qui laissent deviner les détails plus qu'ils ne les montrent, nous trouvons je ne sais quel pressentiment des grandeurs et des épreuves auxquelles cette famille est réservée.

La Bible avait également fourni à Rembrandt les sujets de deux petits tableaux se faisant pendants au Musée de Berlin, tous deux signés et datés de 1645. Nous retrouvons les éléments de la composition de *l'Ange apparaissant à Joseph pour lui conseiller de fuir en Égypte* dans un croquis appartenant aussi au Cabinet de Berlin, croquis rapidement griffonné, mais d'un jet superbe. L'exécution du tableau est un peu brutale ; la Vierge n'y est qu'à peine indiquée et le petit Jésus, posé à côté d'elle sur la paille, paraît assez informe ; en revanche, l'ensemble ne

(1) *Le Musée de l'Ermitage* ; texte par P. Mantz, p. 223, Ad. Braun et Cie.
(2) D'autres peintres de ce temps, J. Steen et G. Dou, entre autres, ont plusieurs fois aussi adopté cette disposition.

manque pas de grâce, et l'apparition de l'Ange, qui s'approche doucement de Joseph, illumine la pauvre étable dans laquelle les voyageurs ont trouvé asile. Le pendant, la *Femme de Tobie avec le cherreau*, dont il existe également un croquis à l'Albertine, est une œuvre charmante, mais un peu détériorée, ainsi, du reste, que la plupart des peintures faisant partie des anciennes collections de la couronne de Prusse, assez peu soignées dans les châteaux royaux où elles étaient autrefois expo-

L'ANGE APPARAISSANT A JOSEPH.
Dessin à la plume (Cabinet de Berlin).

sées. Malgré tout, la limpidité de la lumière et la délicatesse de l'exécution rappellent, avec plus d'ampleur, les qualités de nos *Philosophes* du Louvre.

C'est encore la lecture de la Bible qui avait inspiré à Rembrandt deux autres compositions plus importantes : la *Bethsabée* signée et datée de 1643, appartenant à M. le baron de Steengracht à la Haye, et la *Femme adultère* de la National Gallery, qui, avec la signature de Rembrandt, porte la date 1644. Dans le premier de ces tableaux, le maître reprenait une donnée analogue à celle de la *Suzanne*, peinte six ans aupa-

ravant et dont nous avons déjà parlé. Assise sur un tapis d'Orient jeté sur le rebord d'une terrasse élevée, Bethsabée nue, sortant du bain, est occupée de sa toilette. A côté d'elle sont placés une aiguière et un bassin d'or. Sa main gauche est appuyée sur sa poitrine, l'autre sur un linge blanc qui entoure ses jambes. Une vieille femme vêtue d'une robe brune et violette, coiffée d'une capuche noire avec un voile d'or, tient le pied droit de la jeune femme et rogne ses ongles; une autre de ses suivantes, debout derrière elle, peigne sa longue chevelure d'un blond ardent. La figure de Bethsabée, avec son visage aux traits fins et son corps gracieux, rappelle un peu Saskia, mais avec des formes plus sveltes, plus choisies et dont la pose fait ressortir toute l'élégance. Au fond, sous un ciel bleu foncé, des constructions élevées, et les marches d'un grand escalier aboutissant à un bassin; à gauche, sur le haut de la terrasse, David à peine visible contemple ce spectacle. Un effet très puissant et une exécution merveilleusement appropriée aux dimensions de cet ouvrage, dont la conservation d'ailleurs est parfaite, signalent ce tableau, l'un de ceux où Rembrandt a su le mieux exprimer la beauté féminine.

Mais le fini de la *Femme adultère* est encore plus minutieux et plus délicat. La figure de la pécheresse agenouillée et pleurarde est, il est vrai, un peu minaudière; elle semble plus honteuse d'avoir été surprise que repentante de sa faute. Un des Juifs qui l'emmènent, enchanté de sa capture, la montre triomphalement au Christ, dont la tête encadrée de longs cheveux attire tout d'abord l'attention par sa beauté et la noblesse de son expression. Il regarde la prisonnière d'un air doux, plein de tristesse et de pitié, tandis que les gens qui l'entourent, les yeux fixés sur lui, attendent ses paroles avec des dispositions très diverses : les uns, évidemment satisfaits de l'embarrasser et de se décharger sur lui de la responsabilité d'une décision; d'autres confiants dans sa clémence, espérant le pardon de la coupable. Le temple et le trône du grand prêtre, tout resplendissant d'or et de pierreries, font penser au fond de la *Présentation* de 1631, mais avec des transparences plus chaudes, des profondeurs plus mystérieuses dans les ombres, et des colorations plus éclatantes dans les lumières. Quant au groupe principal, les rouges pourpres mêlés d'or s'y opposent harmonieusement aux bruns jaunes et aux bleus pâlis que présentent l'armure et le pourpoint de l'un des gardes.

Le petit nombre des portraits peints par Rembrandt à cette époque atteste que la faveur publique l'avait un peu délaissé. En revanche, nous avons à signaler une assez grande quantité d'études peintes alors par lui d'après des personnes de son entourage proche, des amis ou de simples modèles. Nous hésitons cependant beaucoup à reconnaître Saskia dans un tableau de 1643 que le catalogue du Musée de Berlin nous présente comme son portrait (n° 812 du catal.), exécuté après sa mort, soit de souvenir, soit sur une ébauche faite de son vivant. Là encore les traits nous semblent plus gros, le nez plus droit, la bouche plus grande, l'encolure plus forte que dans les portraits authentiques de Saskia, et s'il fallait trouver des analogies à ce visage, nous les chercherions plutôt dans le portrait de jeune femme de 1641 à la Galerie de Dresde, dont nous avons déjà parlé. Mais ces vagues ressemblances sont souvent trompeuses et nous jugeons plus prudent de ne mentionner cet ouvrage que comme une simple étude, remarquable d'ailleurs par l'éclat du coloris et l'ampleur de l'exécution. C'est également parmi les études pures qu'il convient de ranger, à la date de 1645, une *Jeune Fille à la fenêtre* de la collection de Dulwich College, et une autre jeune fille portant le costume rouge et noir de l'orphelinat municipal d'Amsterdam, une figure avenante et gracieuse. Bien que cette peinture — récemment encore elle appartenait à la princesse Demidoff, qui l'a vendue en 1890 en Amérique — ait été un peu malmenée par le temps, le faire et la recherche du clair-obscur dans ces deux tableaux sont de tout point conformes avec la manière du maître à ce moment. En dépit de la fausseté manifeste de la signature et de la date 1643 placées vers le haut de la *Peseuse d'or* de la Galerie de Dresde, l'œuvre aussi est bien de Rembrandt et de cette époque, et si elle ne saurait faire beaucoup d'honneur à l'artiste, du moins l'attribution n'est pas indigne de lui. Sans doute, le modelé en est çà et là un peu mou ; mais dans la délicatesse du ton, dans la finesse et la franchise du clair-obscur, dans le dessin des mains, dans le rapprochement heureux des tons juxtaposés et comme pétris en pleine pâte, nous retrouvons quelques-unes des qualités les plus caractéristiques de Rembrandt.

C'est sans doute le portrait d'un de ses amis que nous offre le prétendu *Connétable de Bourbon* daté de 1644, qui, après avoir fait partie de la collection Secrétan, a été acheté à sa vente par M. Thieme, et qui

figurait à l'Exposition de maîtres anciens organisée à Berlin en 1890. Le visage énergique, aux traits un peu gros, est vu presque de face, et nous retrouvons dans le costume un de ces accoutrements de fantaisie chers à l'artiste, le large béret avec la chaîne d'or et le hausse-col d'acier dont si souvent il a affublé ses modèles. Le geste de la main étendue et même l'éclairage de toute cette figure peinte avec une liberté magistrale rappellent tout à fait ceux de Banning Cocq dans la *Ronde de nuit*. Signé et daté de la même année, le *Portrait d'un jeune savant*, qui appartient au comte Cowper à Panshanger, paraît à M. Bode d'une époque un peu postérieure, à raison de la largeur singulière de l'exécution. De son côté, M. Bredius ne serait pas éloigné de reconnaître la collaboration de N. Maes dans cette peinture lumineuse et d'un relief très vigoureux qui représente un jeune homme aux longs cheveux bruns se levant de sa table de travail pour prendre sa toque rouge accrochée à la muraille. Quant au *Portrait de J. Cornelis Sylvius* qui, sous la dénomination de *Juste Lipse*, faisait autrefois partie de la collection du cardinal Fesch et qui est devenu la propriété de M. von Carstanjen à Berlin, il a été peint sept ans après la mort du modèle, puisqu'il porte la date 1645, et probablement pour sa veuve, avec laquelle Rembrandt, nous l'avons vu, se trouvait toujours en relations affectueuses. Le ministre, la barbe déjà blanche, est assis dans un fauteuil, la tête un peu tournée vers la gauche, et l'austérité de son costume noir, que recouvre un grand manteau de velours garni de fourrures, fait ressortir la pâleur de ce long visage amaigri.

LE COCHON.
1643 (B. 157).

A côté de ces portraits d'amis, nous devons mentionner à cette place quelques études faites d'après des vieillards que Rembrandt racolait,

sans doute, dans les rues de son voisinage, comme le *Rabbin* du Musée de Berlin, signé et daté 1645, une peinture vigoureuse et même un peu brutale, d'après un modèle dont le maître et ses élèves ont plus d'une fois reproduit les traits; ou, à la même date, cet autre vieillard, d'une exécution et d'une conservation bien supérieures, autrefois désigné, et bien à tort, dans le catalogue de l'Ermitage sous le nom de Menasseh ben Israel. Appuyé sur sa canne, coiffé d'une toque de velours noir à grande plume, vêtu d'une robe rouge, recouverte par une houppelande

ÉTUDE D'APRÈS NATURE.
Dessin à la plume (Collection de M. L. Bonnat).

garnie de fourrures et retenue sur sa poitrine par une agrafe d'or, ce vieillard a tout à fait grand air, et son fin profil, en pleine lumière, se détache très franchement sur un fond d'architecture d'un brun jaunâtre. Nous signalerons encore, au Musée de Dresde, un autre *Vieillard* à la barbe blanche, aux traits nobles et réguliers (n° 1571 du catal.), peint vers la même époque, mais dont le manteau et la toque ont été malheureusement retouchés au siècle dernier par de Pesne. Enfin le comte de Scarsdale possède également, à Kedleston-Hall, une autre étude d'après ce même personnage.

Les portraits de vieilles dames peints par Rembrandt comptent, en

général, parmi ses meilleurs ouvrages, et celui qui à l'Ermitage passe pour représenter sa mère justifie pleinement cette appréciation. J'ignore pourquoi la date 1643 et la signature du maître ont été contestées : l'une et l'autre me paraissent indiscutables; mais la dénomination de *Mère de Rembrandt* me semble, au contraire, peu fondée. Ce n'est assurément pas là le type que les eaux-fortes et les peintures de la jeunesse de l'artiste nous ont appris à connaître (1). Quoi qu'il en soit, le visage est vénérable, et le regard plein de pénétration et de bienveillance. D'après le costume de fantaisie — cape de velours rougeâtre brodée d'or, robe de satin violacé ouverte sur une chemisette à petits plis, manteau noir bordé de fourrures en bas et garni vers le haut, ainsi que le corsage, de larges ornements d'or, — nous devons penser qu'il s'agit encore ici, non d'un portrait de commande, mais d'une étude. La bonne dame tient un pince-nez d'argent dans une de ses mains, qui reposent toutes deux croisées sur un vieux livre placé sur ses genoux; devant elle une petite sacoche de cuir est pendue à la muraille, et près de là sa canne, une ceinture et un bocal en métal sont rangés sur une tablette. Tout cela peint avec un soin et un art merveilleux, d'une touche appropriée aux objets eux-mêmes, lisse pour le satin, moelleuse dans les velours, en relief et scintillante pour rendre les ornements d'or et les bijoux, habile à ce point qu'elle donne complètement l'illusion de cette peau ridée, encore ferme, mais prête à se flétrir.

Si parfaite que soit l'exécution du portrait d'Elisabeth Bas, légué en 1880 au Ryksmuseum par M. J.-S.-H. van de Pool, on n'y songe même pas en sa présence, tant l'impression qu'il produit est saisissante. De tous les portraits peints par Rembrandt à cette époque, c'est certainement le plus remarquable et l'un des chefs-d'œuvre du maître. Veuve de l'amiral J.-Hendrick Swartenhout, Elisabeth Bas était issue d'une famille de condition médiocre ; mais, mariée à l'un de ces héroïques marins qui contribuèrent si puissamment à la gloire et à la prospérité de la Hollande, elle était entrée par cette union dans la plus haute société d'Amsterdam. Grâce à sa robuste constitution, elle devait conserver jusqu'à un âge avancé l'apparence de dignité et de force que Rembrandt a si admirablement rendue dans ce bel ouvrage. Née en 1571, elle semble

(1) Le modèle du tableau de l'Ermitage, à cette date de 1643, que confirme du reste l'exécution de ce portrait, est aussi moins âgé que celui de ces premières œuvres de son fils.

Portrait d'Elisabeth Bas (vers 1645)

RIKSMUSEUM AMSTERDAM

avoir ici de 72 à 75 ans, et le caractère de l'exécution s'accorde, du reste, avec la date approximative, de 1643 à 1646, que nous croyons pouvoir assigner à cette peinture. La vieille dame est représentée assise de face et vue jusqu'aux genoux. Elle est vêtue de noir avec l'élégance et la correction un peu sévère qui conviennent à son rang et à son âge. Une petite coiffe blanche à ailettes demi-circulaires laisse apercevoir la naissance des cheveux et encadre son visage, qui projette lui-même une ombre très arrêtée sur sa collerette blanche à larges tuyaux réguliers. En dépit de son teint jauni, de sa peau parcheminée, sillonnée de rides, elle a gardé la fermeté de son maintien. A côté d'elle, sur une table couverte d'un tapis verdâtre, est posé un gros livre dans lequel elle vient de lire, sans doute une Bible, et elle semble réfléchir à sa lecture. Les petits yeux enfoncés, un peu bridés aux tempes, demi-clos mais très brillants, indiquent l'expérience de la vie ; le menton largement accusé, les lèvres minces et serrées montrent une volonté encore énergique et vivace. La franchise des contours qui se découpent nettement sur un fond gris neutre, le dessin serré de près, suivi dans ses moindres inflexions, la justesse du modelé, la décision des accents, la franchise extrême des intonations, le choix même de l'attitude, tout ici s'accorde pour caractériser la personne ; et ces qualités du peintre répondent à la simplicité, à la droiture, au bon sens et à la force morale de son modèle, à je ne sais quoi d'arrêté qui se manifeste dans tout son être. En face de cette femme à la fois si bienveillante et si perspicace, on sent qu'on ne surprenait pas sa confiance ; que, sûre dans ses affections, elle ne se livrait qu'à bon escient, et l'on jurerait volontiers qu'à l'esprit d'ordre et d'économie dont elle était probablement redevable à sa naissance, elle joignait ce sentiment de noblesse et de dignité foncières qui lui permettait de tenir son rang parmi les familles patriciennes les plus en vue. Bien qu'il excelle d'ordinaire à mettre en pleine lumière ces traits individuels que les habitudes et les mœurs impriment sur une physionomie humaine, jamais Rembrandt n'a su les manifester avec plus d'éloquence que dans ce portrait dont la sincérité et la puissance de son génie ont fait un chef-d'œuvre si attachant.

Contrairement à sa coutume, l'artiste à ce moment ne s'est pris que bien rarement pour modèle. La tête d'étude du Musée de Dresde datée de 1643 et représentant un jeune guerrier au visage allongé, paré cette

fois encore du hausse-col bien connu et coiffé d'une toque de laquelle s'échappe son épaisse chevelure, n'offre qu'une bien vague ressemblance avec les traits de Rembrandt et nous comprenons que l'insignifiance de la physionomie aussi bien qu'une certaine mollesse dans l'exécution aient fait aussi un peu suspecter l'attribution. Mais c'est bien le maître lui-même que nous retrouvons dans un portrait de Buckingham-Palace dont les trois premiers chiffres de la date : 164, sont seuls apparents, une peinture assez travaillée qui nous montre le peintre coiffé d'une toque avec un vêtement rouge sur lequel est jeté un manteau noir. Ainsi que le remarque M. Bode, depuis le portrait de 1640 à la National Gallery, les traits de Rembrandt se sont altérés et il a beaucoup vieilli. L'effet des années se fait sentir plus encore dans le portrait de Carlsruhe, peint vers la même époque, aux environs de 1645. Le maître approche de la quarantaine; ses rides se sont accentuées et le travail comme le malheur ont creusé leurs plis sur son visage. Entre les sourcils, le froncement provoqué par la concentration du regard s'est marqué plus profondément. Les yeux n'ont plus ni la fièvre de la passion, ni la fierté joyeuse qu'ils montraient autrefois; leur expression est triste, un peu inquiète. La moustache a disparu, les cheveux courts commencent à devenir plus rares ; ils laissent le front à découvert, le beau et noble front sous lequel fermentent tant de projets, tant de pensées.

ABRAHAM ET SON FILS ISAAC
1645 (B. 34).

Les eaux-fortes de cette époque sont aussi moins nombreuses et moins importantes. Nous retrouvons parmi elles quelques-uns de ces croquis légers, improvisés sur la première planche venue, comme le *Paysan avec sa femme et son enfant* (B. 131) gravé vers 1643, une esquisse spirituelle dans laquelle le mouvement de marche des personnages est exprimé avec une grande justesse. Le *Cochon* (B. 157), signé et daté 1643 — la collection de M. Bonnat possède un dessin que nous reproduisons ici, fait pour cette eau-forte, — est une scène rustique

LE PONT DE SIX.
1645 (B. 208).

que plus d'une fois l'artiste avait pu observer dans la campagne. Jeté sur le flanc, garrotté, l'animal assiste tout songeur aux apprêts de son propre sacrifice. Gras à point, il n'a plus d'illusions à se faire : le moment est arrivé. Autour de lui, les enfants, cet âge est sans pitié, se réjouissent à l'idée du régal prochain, et déjà, un peu à l'écart, un paysan aiguise l'arme fatale. En 1644 nous n'avons à mentionner qu'une petite eau-forte enlevée d'une manière expéditive, sur une plaque déjà couverte de travaux antérieurs : le *Berger et sa Famille* (B. 220), un pâtre debout à côté de sa femme qui allaite son petit enfant près d'un cours d'eau où des chèvres s'abreuvent. Avec la date 1645 nous rencontrons plusieurs sujets empruntés aux livres sacrés. D'abord *Abraham et son fils Isaac* (B. 64), d'un travail très simple, peu chargé, coloré cepen-

dant grâce à l'intelligente répartition des ombres et à la vivante variété d'une facture toujours appropriée à la nature des objets qu'il s'agit de rendre. *Abraham caressant Isaac* (B. 33), probablement du même temps, a été contesté malgré la signature et — ce qui nous paraît encore plus probant — malgré l'exécution, de tout point semblable à celle de l'eau-forte précédente. Le type de l'enfant, d'ailleurs, est bien le même que nous offrent plusieurs dessins du maître, ainsi que la gravure de la *Faiseuse de koucks*. La planche de *Saint Pierre* (B. 96), datée 1645, n'ayant été qu'imparfaitement mordue, les indications y sont restées très faibles, et il en a été de même pour un *Repos en Égypte* de la même année (B. 58), dans lequel la Vierge soulève délicatement le voile qui recouvre le petit Jésus, afin de le montrer à saint Joseph. Celui-ci, assis à côté d'elle, interrompt son repas pour regarder l'enfant, tandis que, tout près de là, sur les branches d'un arbre, deux oiseaux accompagnent de leurs chants cette scène gracieuse. Enfin, quoiqu'il ne soit ni signé, ni daté, le *Philosophe en méditation* (B. 146), un vieillard absorbé dans ses pensées, doit être, à raison de l'analogie absolue de la facture, reporté à la même époque.

Mais ces travaux hâtifs n'étaient guère pour le maître que des passe-temps, une occasion de fixer des impressions fugitives, à l'aide d'un procédé dont il était maître. Après la production sans trêve à laquelle il s'était livré jusque-là, il pouvait bien ressentir quelque lassitude, et si courageux qu'il fût, la mort de Saskia l'avait profondément ébranlé. Est-ce par ce vague désir de renouvellement et de calme qui attire vers les champs les âmes endolories que le pauvre solitaire se sentit alors poussé? Peut-être aussi, la santé de Titus qui — à en juger par ses portraits — demeura toujours délicate, avait-elle nécessité un séjour prolongé à la campagne. Quoi qu'il en soit, les études de paysage qui se rapportent à cette époque deviennent à partir de ce moment plus fréquentes. Rembrandt avait toujours aimé la nature, et les nombreuses œuvres des paysagistes qui figurent à son inventaire témoignent de cette prédilection. C'est sans doute dans sa ville natale qu'il avait acheté des vues de dunes et des marines de J. Porcellis, qui vivait alors retiré près de Leyde, et du beau-frère de ce dernier, H. van Anthonissen, qui, avant de se fixer à Amsterdam, avait habité Leyderdorp. Avec les ouvrages de ces maîtres, on voyait aussi dans sa collection des grisailles

de Simon de Vlieger, des vues du Tyrol de Roelant Savery, des paysages de son ami J. Lievens, d'autres de Govert Jansz, un artiste alors très réputé, dont on ne connaît plus un seul tableau, et jusqu'à huit peintures d'Hercules Segers, qui par l'originalité et la diversité de ses tentatives devait, ainsi que nous le verrons plus tard, exercer sur le maître une assez grande influence. A Leyde même, au moment de la jeunesse de Rembrandt, on comptait des peintres tels que Aernout Elzevier, Conraet Schilperoort, dont van Goyen avait reçu les leçons, et ce dernier lui-même qui, s'étant marié en 1618 dans cette ville, ne la quittait qu'en 1631, l'année même où Rembrandt allait s'établir à Amsterdam.

C'étaient là autant de précurseurs qui, avec Esaïas van de Velde, Pieter Molyn et Salomon van Ruysdael, venaient d'ouvrir au paysage hollandais ses véritables voies. Tous ces novateurs, Rembrandt avait appris à les goûter dans le milieu même où s'étaient formés quelques-uns d'entre eux, et ses promenades, ses propres études aux environs de Leyde lui avaient montré leur sincérité et leur talent. Si c'était de ce côté qu'il se sentait instinctivement porté, les enseignements qu'il avait reçus chez Swanenburch et surtout chez Lastman avaient eu aussi, nous le savons, une influence considérable sur le développement de son talent. On comprend que pour ses compositions inspirées par la Bible, il pouvait, à la rigueur, trouver parmi la population juive au milieu de laquelle il vivait, quelques-uns des types de ses personnages. Mais la nature qui l'entourait était en contradiction trop formelle avec ces épisodes pour lui fournir le cadre de ses tableaux. Son désir de localiser les scènes qu'il se plaisait à traiter lui faisait donc chercher dans les œuvres des *italianisants*, ses prédécesseurs, quelques-uns des accidents pittoresques de cet Orient de convention que d'ordinaire ceux-ci avaient demandés à l'Italie. Dominé par ses scrupules, Rembrandt, qui n'était jamais sorti de sa patrie, empruntait à leurs tableaux ou à leurs gravures les montagnes, les rochers et les fabriques qui lui paraissaient le mieux répondre aux convenances de chaque sujet.

Pendant longtemps les deux courants qui se partageaient alors l'école hollandaise semblent donc s'être disputé ses préférences. Aussi épris de la réalité que respectueux de ce qu'on appelait alors le grand art, il avait besoin, pour se dégager entièrement de traditions dont il subissait le charme, d'affermir encore son talent, avant de manifester

la complète originalité de son génie. C'est dans ses paysages que ce combat qui, à son insu, se livre en lui-même restera le plus apparent. Avec autant de persistance que de sincérité, il cherchera à concilier les tendances opposées qui luttent dans l'école et entre lesquelles il hésite encore à se prononcer. Dès cette époque, du moins, il apprécie les ressources que la nature peut lui prêter pour une expression plus pittoresque de sa pensée et graduellement il attribue au paysage une place toujours plus importante, ainsi que nous le voyons dans l'*Enlèvement de Proserpine* du Musée de Berlin, dans la *Suzanne* du Mauritshuis, la *Madeleine* de Buckingham-Palace et la *Bethsabée* du baron de Steengracht. Vers 1640, un petit tableau qui, après avoir fait partie de la collection de Choiseul, appartient aujourd'hui à sir Robert Peel, *Moïse sauvé des eaux*, atteste cette prédominance croissante du paysage dans ses compositions. Les figures n'y sont plus que l'accessoire, et la fille de Pharaon avec son cortège de suivantes disparaissent presque au milieu des épais ombrages qui se pressent autour du fleuve sur lequel flotte le berceau du jeune enfant. Toutes ces végétations, il est vrai, ne témoignent pas encore d'une étude bien scrupuleuse. Absorbé par un labeur incessant, et suffisant à peine aux commandes dont il était assailli dès le début de son séjour à Amsterdam, Rembrandt n'avait guère le loisir d'aller aux champs pour consulter la nature. Le plus souvent, même dans ses tableaux de paysage pur, la convention se substitue à l'observation directe et le parti pris est évident. Ce n'est pas, en tout cas, par la simplicité que brillent ses premières tentatives en ce genre, et leur complication est, au con-

L'ABREUVOIR.
1645 (B. 231).

traire, tout à fait en rapport avec le goût régnant à cette époque.

On chercherait vainement dans quelle contrée il a pu découvrir le motif de l'*Orage* du Musée de Brunswick, qu'il a peint aux environs de 1640. La scène évidemment se passe en plein pays des rêves, et l'artiste, donnant libre carrière à son imagination, n'a vu dans un pareil sujet qu'un prétexte à ces oppositions d'ombre et de lumière qui toujours lui ont été chères. Des nuées épaisses, montant vers la droite du

PAYSAGE AUX TROIS ARBRES.
1643 (B. 212).

tableau, envahissent le ciel, s'y étendent, l'assombrissent par places et viennent peser sur l'horizon. Une lueur blafarde éclaire vaguement les murailles d'une ville, des terrains en friche et les cimes des arbres qu'agitent les premiers frémissements de la tempête. De toutes parts, des eaux ruissellent, se déversent le long des pentes en torrents ou en cascades et se heurtent en écumant. Quant aux montagnes, elles grimpent, s'entassent et s'enchevêtrent dans cette contrée mal assise, encombrée et cahoteuse, dont les terrains semblent défier l'équilibre. On dirait que ce casanier se dédommage dans ses tableaux de ses habitudes

sédentaires. C'est en peignant qu'il fait ses voyages dans les contrées fantastiques où l'entraîne sa pensée, substituant ces montagnes amoncelées aux plaines immenses qu'il a sous les yeux, remplaçant par des rousseurs jaunâtres les verdures éclatantes des prairies et des arbres hollandais. Le *Paysage montagneux* de la collection de sir Richard Wallace, peint vers le même temps, n'est guère moins étrange. Nous y retrouvons, avec une certaine sobriété dans les contrastes, cette lutte de l'ombre et de la lumière dont si souvent l'artiste s'est appliqué à rendre la mystérieuse poésie. Ménagés, çà et là, les dessous d'un brun coloré qui couvrent à peine le panneau forment la tonalité dominante et donnent à l'ensemble une grande unité. On est frappé par la simplicité de l'aspect; mais à mesure que le regard pénètre ces profondeurs transparentes il y découvre une infinité de détails qu'il n'avait pas d'abord soupçonnés. Les perspectives s'étendent au loin; les plans s'espacent et s'animent sous vos yeux. Des cours d'eau se croisent ou s'étalent; on entrevoit des cultures variées, des champs avec des gerbes, une ville, un château fort, son pont-levis et ses fossés, un village, des maisons éparses, des massifs d'arbres, des routes sur lesquelles circulent des chariots, et près d'un homme à béret rouge, appuyé sur sa canne, un valet qui tient des chiens en laisse. Un grand paysage composé, daté de 1638, au Musée Czartorisky à Cracovie, et son pendant chez M. von Rath à Budapest, d'autres de plus petites dimensions: l'*Embouchure d'un fleuve*, au Musée d'Oldenbourg, le *Canal*, du marquis de Lansdowne, et un panneau de proportions plus minimes encore, chez lord Northbrook, nous offrent, avec les mêmes contrastes et la même magie de clair-obscur, des accumulations pareilles d'accidents et de détails un peu disparates. A ces incohérences aussi bien qu'à cette observation déjà si exacte de la lumière, à ce mélange d'imitation précise et de fantastique, on sent les hésitations de l'artiste également impuissant à se dégager des visions qui l'obsèdent et de la réalité qui le captive.

Cependant, vers cette époque, soit qu'il eût senti l'insuffisance de ces études, soit qu'avec un peu plus de loisir il trouvât le moyen de s'y livrer avec plus de suite, il fut bientôt séduit par le charme qu'elles ne pouvaient manquer de lui offrir. Avec les données les plus modestes, ses dessins et ses eaux-fortes nous montrent, en effet, des impressions

naïvement ressenties et qui présentent avec les paysages qu'il peignait à ce moment l'opposition la plus tranchée. Lui si aventureux, si compliqué dans ses compositions, il se contente, en présence de la nature, des motifs les plus humbles; il est sensible à leurs beautés et c'est avec l'ingénuité d'un enfant qu'il s'attache à les rendre. Autour de lui, tout lui devient sujet d'étude et il a toujours sous la main quelque carnet sur lequel il peut noter ce qui le frappe. Dans ses promenades à travers les rues d'Amsterdam, ce sont les canaux avec les ponts qui les traversent, les maisons qui les bordent, les intérieurs où glisse furtivement quelque rayon de soleil, la Tour Montalban, les remparts, les abords de l'Y, tout cela indiqué sommairement, dans son effet et ses traits essentiels. A-t-il plus de temps, l'étude est plus attentive, poussée plus avant. C'est probablement dans les dernières années où il demeurait sur le *Binnen-Amstel*, et peut-être même de sa fenêtre, qu'il a exécuté le beau dessin rehaussé de bistre (collection de l'Albertine) qui représente le Rokin avec ses rangées d'habitations; au fond l'ancienne Bourse et au premier plan la nappe d'eau de l'Amstel et des barques amarrées ou semées çà et là. Le choix heureux du motif, la sûreté des mises en place, la justesse parfaite des valeurs, tout ici contribue à la vérité de l'aspect. Autour de la ville elle-même, une foule de promenades variées le sollicitaient tour à tour et à chaque pas il rencontrait des sujets d'étude à son gré : un bout de haie, un chantier, quelques chaumières entourées d'un massif de grands arbres, la perspective d'un village ou les clochers lointains d'Amsterdam s'élevant au-dessus de l'horizon. Autant la construction dans ses paysages peints est hasardeuse et incorrecte, autant ses croquis sont irréprochables dans leur aplomb. Les arbres pourtant témoignent encore d'une grande inexpérience; leur silhouette sur le ciel n'est qu'un gribouillage informe, avec la répétition monotone de traits toujours pareils et comme faits de recette. Il montre plus d'application à copier leurs troncs et s'aperçoit bien vite de l'utilité que ces détails pittoresques peuvent avoir pour ses compositions. Un dessin que nous empruntons à la collection du duc de Devonshire et qui a été exécuté sans doute aux environs de 1635 nous montre à côté d'arbres d'une dentelure uniforme et sans caractère la souche d'un vieux saule que le maître a introduite dans l'eau-forte du *Saint Jérôme* (1635. B. 102), plus tard dans le *Saint François* (1657.

B. 107) et qui garnit également la partie gauche de la *Vue d'Omval*. Il est encouragé dans ces études en voyant le profit qu'il est à même d'en tirer pour ses tableaux. Aussi les eaux-fortes faites d'après ces croquis ou gravées directement d'après nature deviennent-elles de plus en plus nombreuses; elles attestent à la fois le plaisir qu'il trouve à ce genre de travail et les rapides progrès qui en sont pour lui la conséquence.

EFFET D'HIVER.
1646 (Musée de Cassel).

Le premier de ces paysages purs qui, à la date de 1634, figure dans son œuvre gravé, le *Paysage à la vache* (B. 206), a été contesté par M. Middleton, bien qu'il soit très correctement signé du monogramme usité par le maître à ce moment. Je ne vois, pour ma part, aucune raison de suspecter l'authenticité d'une pièce qui n'a certainement pas grande valeur, mais qui se rapproche par son exécution des eaux-fortes de cette époque. Deux autres paysages, non datés, semblent faits aux environs de 1640 : le premier, le *Grand Arbre près de la maison* (B. 207), est aussi insignifiant; l'autre, l'*Ancienne Vue d'Amsterdam* (B. 210), est, au contraire, déjà remarquable par la finesse du travail et par l'habileté

avec laquelle Rembrandt a su y exprimer l'éloignement graduel des plans en donnant sur une étroite bande de papier l'idée de vastes espaces. J'ignore également pourquoi M. Middleton conteste la *Chaumière et la Grange au foin* (B. 225), signée et datée de 1641 comme la *Chaumière au grand arbre* (B. 226), avec laquelle elle offre des analogies formelles pour le choix du motif, la dimension et la facture (1). Les indications

VUE D'OMVAL.
1645 (B. 200).

du lointain — surtout dans la partie gauche de la première de ces planches — et celles du premier plan sont absolument semblables dans les deux gravures, qui témoignent d'un progrès pareil, comme aisance de l'exécution et entente de l'effet. Le *Moulin de Rembrandt* (B. 223), qui porte la même signature et la même date, est encore plus remarquable par la fermeté du dessin. Il est vrai que la végétation y fait complètement

(1) La forme de l'R et du b dans la signature, ainsi que celle du 4 dans la date, sont très caractéristiques et se retrouvent identiquement dans les autres eaux-fortes de cette époque, notamment dans l'*Homme avec chaine et croix* (B. 261), qui est aussi de 1641.

défaut; mais l'aspect de ces constructions branlantes, déjetées, est indiqué ici avec une netteté et une sûreté extrêmes. Quant au titre de *Moulin de Rembrandt*, est-il besoin d'ajouter qu'il ne repose sur aucun fondement et qu'il doit encore grossir le nombre de ces appellations arbitraires dont nous avons cité de si fréquents exemples. Avec la même sobriété dans le travail, la *Chaumière entourée de planches* (B. 232), de l'année suivante, atteste une étude plus attentive de la végétation et une grande justesse d'effet, obtenue avec des moyens très simples. Mais c'est dans l'eau-forte célèbre sous le nom des *Trois Arbres* (B. 212) que Rembrandt nous révèle sa maîtrise comme paysagiste. Tout exprime la lutte dans cette composition saisissante : ces lueurs furtives et les ombres épaisses qui les poursuivent et les pressent à travers l'espace, ces plaines menacées par les eaux suspendues au-dessus d'elles, ces arbres qui étendent leurs branchages noueux et dépouillés par les assauts du vent, ces nuées enfin qui courent et se heurtent dans le ciel que commencent à rayer les premières gouttes d'un orage déchaîné à l'horizon. La fougue de l'exécution et ses contrastes hardis s'accordent avec cette nature inquiète, et un détail significatif nous révèle la rapidité et l'ardeur passionnée avec lesquelles le maître a couvert sa planche. Au milieu des nuages amoncelés on peut, en effet, distinguer encore dans le ciel de vagues indications de têtes et de corps entremêlés, restes apparents d'une esquisse antérieure que Rembrandt n'a pas pris le soin d'effacer, profitant du premier cuivre qui lui tombait sous la main pour y jeter, fiévreuse et haletante, une impression qui l'avait frappé.

A partir de ce moment, ses moindres croquis portent sa griffe; avec une souplesse et une netteté merveilleuses, il nous donne en quelques traits l'idée de l'inépuisable diversité de la nature, en conservant sa physionomie propre à chacune des images qu'il nous en offre. C'est ainsi que pour l'année 1645 nous trouvons dans trois de ses eaux-fortes des motifs très dissemblables, mais exprimés avec une vérité pareille. L'une d'elles, ainsi que l'indique son titre consacré : le *Pont de Six* (B. 208), a sa légende, forgée, comme tant d'autres, de toutes pièces et probablement au siècle dernier. A en croire cette légende, Rembrandt l'aurait exécutée lors d'un séjour fait par lui à Hillegom, chez le bourgmestre Six, pendant le temps qu'aurait mis un domestique à chercher au village voisin la moutarde qui manquait pour le déjeuner. La précipitation du

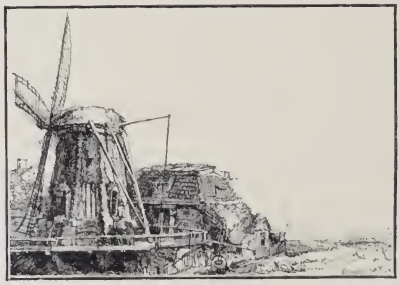
travail a sans doute donné lieu à cette fable ridicule; mais l'eau-forte, en tout cas, a été évidemment faite d'après nature et il est impossible de rendre avec plus de fidélité et à moins de frais un des aspects les plus caractéristiques de la Hollande : la plaine s'étendant à perte de vue, la silhouette d'un village, des eaux à fleur de terre, éparses dans la campagne et des barques à voiles qui de loin semblent voguer sur des prairies; tout cela tracé en courant, mais avec une décision et un charme singuliers. Dans la *Vue d'Omval* (B. 209), Rembrandt nous paraît encore avoir utilisé un cuivre sur lequel il avait auparavant esquissé, à côté de ce même tronc de saule que nous avons signalé, un jeune homme couronnant de fleurs une jeune fille assise à côté de lui sous un ombrage épais (1). Recouvrant en partie ce travail primitif, il l'avait relié, vers la droite, avec un fond légèrement dessiné et représentant un village que l'on croit être Omval, dont les maisons, les chantiers, les moulins à vent et les embarcations sont gracieusement espacés sur l'Amstel. Les deux parties habilement raccordées ne laissent pas soupçonner un rapprochement arrangé après coup et masqué par les roseaux, les trèfles et les graminées de toute sorte qui garnissent le premier plan. La troisième de ces eaux-fortes datées de 1645, l'*Abreuvoir* (B. 231), nous montre également, près de l'entrée d'une grotte, une foule d'herbages variés tapissant les berges d'une eau vive, et Rembrandt a su exprimer d'une pointe facile la puissance de la végétation des lieux humides dans ce réduit ombreux où jusque dans ces humbles détails la nature manifeste sa grâce et sa richesse (2).

Rembrandt, on le voit, s'était familiarisé avec la pratique du paysage, et, à partir de cette époque, nous rencontrerons de moins en moins dans son œuvre le contraste que nous avons dû signaler au début, entre l'incohérence de ses tableaux et de ses compositions en ce genre et la correction parfaite de ses études dessinées ou peintes sur le terrain. Un petit panneau du Musée de Cassel, l'*Effet d'Hiver*, signé et daté de 1646, nous fournit même l'exemple imprévu d'une simple pochade

(1) Cette eau-forte est signée *Rembrant*, comme celle d'*Abraham avec Isaac*, qui date de cette même année 1645.

(2) A l'encontre de Bartsch et de Ch. Blanc, M. Middleton pense qu'il n'y a eu qu'un seul état de cette eau-forte et que les différences du tirage distinguent seules les planches dans lesquelles ces auteurs et d'autres encore ont cru voir des épreuves d'un second état. Des traces de grattoir et de retouches sont cependant tout à fait apparentes dans une des épreuves de ce second état au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

prestement enlevée d'après nature et reproduisant, avec une sincérité absolue, un motif des plus simples, brossé en quelques instants d'après la réalité elle-même. L'impression de froide clarté de cet après-midi d'hiver pendant lequel des patineurs s'ébattent gaiement sur la glace d'un canal est ici rendue avec une vivacité singulière, et pour le piquant et la justesse de l'effet, ce petit tableau égale les meilleures eaux-fortes de l'artiste. Plusieurs études analogues et qui ont aujourd'hui disparu, figurent dans son inventaire et nous aurons à signaler plus loin un autre ouvrage plus important qui nous offrira, avec une inspiration plus haute, le même caractère de vérité. En même temps qu'il oubliait ainsi ses mécomptes et ses tristesses, Rembrandt trouvait dans ces attrayantes études le rajeunissement de sa verve et l'occasion de nouveaux progrès. S'il continuait à voir la nature avec les yeux d'un poète, il avait maintenant pour l'interpréter la sûreté, l'aisance et le talent accompli d'un maître.



LE MOULIN.
1641 (B. 233).

DESSIN LAVÉ A L'ENCRE DE CHINE.
(British Museum).

CHAPITRE XV

DE 1646 A 1654, PÉRIODE D'ACTIVE PRODUCTION. — ÉTUDES ACADÉMIQUES. — *Suzanne et les Vieillards* (1647). — LA TECHNIQUE DE REMBRANDT. — LE *Bon Samaritain* ET LES *Disciples d'Emmaüs* (1648). — PORTRAIT DE TURENNE (1649). — *Vision de Daniel; Abraham et les Anges; Noli me tangere* (1651). — LES EAUX-FORTES DE CETTE ÉPOQUE. — LA *Pièce aux 100 florins* ET LA *Petite Tombe*.

VIEILLARD SANS BARBE.
Vers 1635 (B. 299).

APRÈS la période d'accablement qui avait suivi la mort de Saskia, Rembrandt, nous venons de le voir, commençait à se reprendre. Un commerce plus assidu avec la nature avait renouvelé son talent, et en se remettant à la vie laborieuse qui était pour lui une nécessité, il allait bientôt sentir le bénéfice des études sincères auxquelles il s'était livré. Dans la solitude qui s'était faite autour de lui, il pouvait désormais se consacrer tout entier a son travail et les années où nous entrons comptent, en effet, parmi les plus fécondes de cette existence si bien remplie. En retournant aux sujets bibliques qui restèrent jusqu'au bout l'objet de ses prédilections, il trouvait à satisfaire à la fois son imagination toujours en travail et cette ardeur de produire qui sans cesse fer-

mentait en lui. Par leur variété même ces sujets répondaient à la diversité de ses impressions, et les sentiments qu'ils mettaient en jeu étaient interprétés par lui avec autant de sincérité que de pénétration. Il avait d'ailleurs à s'acquitter d'une nouvelle commande dont l'avait honoré le prince Frédéric-Henri. S'il ne jouissait plus de la même faveur auprès du public, le maître était toujours aussi apprécié par ce prince, car bien que celui-ci possédât déjà cinq de ses tableaux, il lui en avait demandé encore deux autres. Le prix qu'il les paya est une preuve certaine de l'estime croissante où il tenait le talent de l'artiste. Par une ordonnance datée du 29 novembre 1646, Frédéric-Henri donnait, en effet, l'ordre de verser à Rembrandt une somme de 2400 florins pour ces deux tableaux, tandis que les deux peintures de dimensions pareilles qui lui avaient été livrées en 1639 n'avaient été payées que moitié et qu'en 1645 il avait acquis pour ses collections, moyennant 2100 florins seulement, deux toiles importantes de Rubens mort depuis peu et dont les œuvres étaient toujours très recherchées. On ignore ce qu'est devenu l'un de ces tableaux peints pour le prince Frédéric-Henri, la *Circoncision*, qui ne se trouvait déjà plus à Dusseldorf lors de la translation de la Galerie de l'Électeur à la Pinacothèque de Munich.

Quant à l'autre, l'*Adoration des Bergers*, que possède maintenant ce dernier musée, il a été, comme presque tous les ouvrages qui forment la suite de la *Passion*, assez malmené par le temps. Il faut d'autant plus le regretter que Rembrandt avait mis tous ses soins à traiter ce motif bien fait pour lui plaire. Non seulement il en avait étudié l'effet et l'ordonnance dans le beau dessin de la collection de M. Heseltine, dont nos lecteurs trouveront ici une reproduction, mais il en peignait, avec quelques légers changements, une répétition datée également de 1646 qui appartient aujourd'hui à la National Gallery. La scène est conçue à la manière de cette *Natirité* du Corrège qui fait l'ornement de la galerie de Dresde, et, comme dans la composition du maître italien, la lumière qui éclaire le groupe central semble émaner du divin enfant.

Cette lumière dans laquelle brillent les plus vives colorations, des rouges vifs et des tons dorés, va graduellement s'éteindre au milieu de l'obscurité de la pauvre étable, où l'on entrevoit à peine les ustensiles

Étude pour l'Adoration des Bergers de la Pinacothèque de Munich (1640)

Dessin à la plume rehaussé de lavis

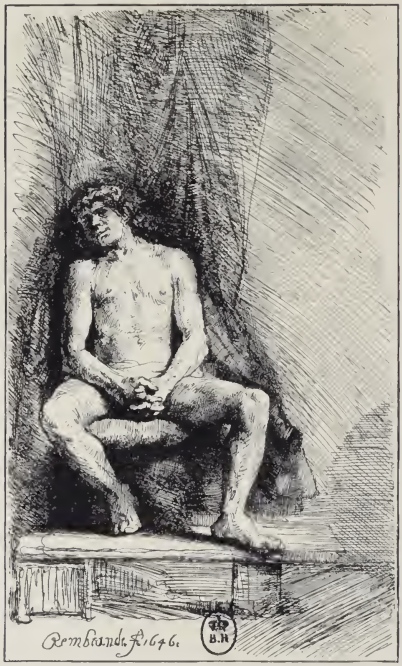
(COLLECTION E. M. P. HESELTINE.)

d'un mobilier rustique et des animaux accroupis. Dans ces ténèbres à demi transparentes, des reflets mystérieux éclairent çà et là les visages des bergers qui s'approchent avec respect du nouveau-né pour unir leurs adorations à celles de la Vierge et de saint Joseph, dévotement agenouillé à côté d'elle.

Le tableau de *Suzanne et les Vieillards*, daté de 1647 (1), nous offre un exemple frappant de la souplesse avec laquelle Rembrandt pouvait désormais aborder les sujets les plus divers, en conservant à chacun d'eux son caractère propre. C'était là aussi un épisode qui plus d'une fois devait l'attirer, car il lui fournissait l'occasion de peindre dans leur nudité des formes humaines. Comme tant d'autres, il aurait pu, maintenant qu'il était en pleine possession des ressources de son art, se borner à vivre sur le fonds de talent qu'il avait acquis, en ne recourant plus à la nature qu'en vue d'un tableau projeté ou en cours d'exécution. Mais sans se refuser à la consulter dans les cas spéciaux où il en sentait le besoin, il ne se lassait pas de lui demander des enseignements, ne visant d'autre but que son instruction propre, cherchant avant tout à progresser. Les nombreuses études d'académies qu'il fit alors nous montrent le charme qu'avaient pour lui ces études désintéressées. Le Louvre et le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, ainsi que les collections de MM. Bonnat et Heseltine, possèdent plusieurs de ces dessins exécutés vers ce moment d'après des modèles masculins ou féminins. On retrouve souvent, parmi les premiers, un jeune garçon aux jambes et aux bras menus et dont le corps allongé et un peu maigre n'a pas encore atteint toute sa croissance. Avec lui Rembrandt pouvait se rendre un compte exact de la saillie des muscles et des os, de leur position respective dans les divers mouvements. Quant aux femmes, il était bien obligé de se contenter du petit nombre de celles qui, en ce pays un peu puritain, se décidaient à poser dans son atelier. Les formes et les types de ces modèles sont donc loin d'être choisis et c'est avec la plus scrupuleuse conscience que l'artiste les copie, sans tricher jamais sur leur laideur. La facilité avec laquelle sont faits ces dessins égale leur sincérité. En quelques traits de plume la figure est établie dans ses aplombs, et, à l'aide d'un léger lavis de sépia ou d'encre de Chine, le

(1) Après avoir fait partie de la collection de sir J. Reynolds, ce tableau appartenait en dernier lieu à sir Ed. Lechmere quand le Musée de Berlin en a fait l'acquisition en 1883.

modelé est indiqué de la manière la plus juste et la plus délicate, suivi dans ses inflexions les plus fines, avec une exacte observation des valeurs. Peu à peu le maître avait acquis une sûreté merveilleuse à cet égard, et les deux eaux-fortes datées de 1646 (B. 193 et 195) dont nous donnons des fac-similés attestent la savante précision de ce dessin nerveux et serré, qui, en quelques traits, accuse non seulement les silhouettes, mais la structure et l'effet, avec une correction irréprochable. Ce ne sont pas toujours cependant des croquis jetés directement sur le cuivre en face de la nature ; l'une au moins de ces deux eaux-fortes a été précédée par un dessin fait d'après nature et dont l'original appartient au Cabinet des Estampes de notre Bibliothèque nationale. Mais souvent aussi la planche a été gravée sans étude préalable et en utilisant au besoin, comme l'artiste l'a fait si souvent, un coin vide sur une plaque déjà couverte. Nous en trouvons une nouvelle preuve dans la gravure (B. 194) qui, à côté de deux de ces figures académiques, nous offre l'esquisse d'une vieille femme accroupie et amusant de son mieux un marmot enfermé devant elle dans son chariot roulant. Une autre eau-forte, le *Dessinateur d'après le modèle* (B. 192), a été exécutée, probablement en 1647, d'après un croquis appartenant au British



HOMME NU ASSIS.
1646 (B. 193).

Etude pour l'eau-forte : Femme nue assise (1864)

Dessin à la plume [illegible]

[illegible]

Museum — et par conséquent en sens inverse — qui représente Rembrandt dessinant une femme nue, dans son atelier. Le fond seul a été terminé, sans doute par quelque élève du maître ; quant à la femme, qui tient à la main une longue palme, et à la figure de l'artiste lui-même, assis sur un petit escabeau devant elle, l'esquisse n'en est que très sommairement indiquée.

En ce qui touche la *Suzanne*, Rembrandt avait non seulement cherché

SUZANNE ET LES VIEILLARDS.
1647 (Musée de Berlin).

sa composition dans plusieurs croquis, mais on connaît aussi deux études peintes en vue de ce tableau. A en juger par celle qui se trouve au Louvre, dans la galerie Lacaze, le modèle, il faut l'avouer, n'avait rien de séduisant, avec son pauvre corps tout déjeté, ses jambes grêles, arquées et d'une propreté problématique. Sans être beaucoup plus élégant, le type du petit panneau ovale que possède M. L. Bonnat — une fillette brune à chevelure épaisse, à large bouche, aux yeux noirs et au gros nez épaté — ne manque pas cependant de cette beauté du

diable qui n'est que le privilège de son extrême jeunesse. La peinture, du reste, est superbe et rend avec une singulière puissance la finesse et l'éclat de ses chairs frissonnantes au contact de l'eau. Dans le tableau de Berlin, ce type a encore été épuré, et sans atteindre à la beauté, il n'est pas dénué de grâce. La jeune femme, au moment où elle s'apprêtait à entrer dans l'eau d'un bassin pratiqué entre des rochers, vient d'être saisie par un des vieillards, un homme à l'air méchant, qui s'efforce de lui arracher le dernier voile dans lequel elle est encore enveloppée; un autre vieillard, à physionomie sournoise, sort des ombrages où il s'était embusqué, pour venir en aide à son complice. Surprise, la jeune femme tourne à demi son visage vers le spectateur, avec une expression d'étonnement et d'effroi. Au-dessus du bassin, sur la balustrade duquel est perché un paon, des fleurs, des plantes grimpantes et des arbres d'une belle tournure mêlent leurs feuillages à des constructions qui s'étagent jusqu'en haut de la toile. Celles-ci sont dominées par une tour avec une galerie percée de grandes fenêtres; plus bas on aperçoit un édifice à chapiteaux dorés avec un portique et une terrasse ornée de statues. Sur un banc pratiqué dans le pourtour du bassin sont déposés les vêtements de la baigneuse : une robe d'étoffe épaisse à jupe d'un pourpre magnifique avec le corsage plus foncé, garni d'ornements dorés, et une écharpe à glands d'or. Ces tons éclatants que rehaussent les gris neutres du ciel et de la pierre, les verts intenses des arbres et les jaunes vigoureux des broussailles font merveilleusement ressortir l'éblouissante blancheur du corps de Suzanne. Sans doute, le mouvement de la jambe gauche, violemment repliée sur elle-même, est assez déplaisant; mais le haut du corps et le geste de la main sont, en revanche, pleins d'une grâce pudique et juvénile. Déjà dans plusieurs de ses peintures antérieures — dans la *Suzanne* du Mauritshuis et la *Bethsabée* de la collection de Steengracht, par exemple, — Rembrandt s'était proposé d'exprimer le luxe et les harmonies de cet Orient biblique qui parlait si fort à son imagination; mais il ne l'avait jamais fait jusque-là avec la richesse et l'éclat qu'il a su mettre dans ce tableau où la végétation luxuriante, la grandeur fantastique de l'architecture, la splendeur des tissus et l'opulente magie de leurs colorations sont encore relevées par l'emploi intelligent du clair-obscur et par le fini d'une exécution très habilement appropriée

aux divers éléments pittoresques qui abondent dans cet ouvrage.

Il est permis de se demander quels principes colorants ont fourni à l'artiste les rouges si pleins, si variés et d'une intensité si puissante, qui dans ce tableau s'opposent les uns aux autres avec un merveilleux accord. Attentif aux diverses parties de son art, le maître surveillait avec un soin extrême tout ce qui compose le matériel du peintre. Nous l'avons vu cherchant pour ses panneaux les bois les plus rares et les plus précieux. Il n'était pas moins vigilant pour les huiles ou les vernis qu'il employait et c'est encore un problème de savoir de quels véhicules il se servait pour étendre ses couleurs ou reprendre un travail interrompu sans compromettre la solidité ou la fraîcheur de sa peinture. Des laques venues des possessions hollandaises dans les Indes avaient probablement accru les ressources dont les artistes disposaient déjà sur leurs palettes. Sandrart, du reste, nous vante la préparation des couleurs qui se fabriquaient alors à Amsterdam, surtout celle d'un certain blanc inaltérable et de diverses ocres qui dans les ombres gardaient leur légèreté et leur transparence. D'ailleurs la simplicité de la pratique de Rembrandt et la franchise de son exécution étaient une garantie de durée pour ses tableaux, et l'excellente conservation de ceux qui nous sont parvenus dans des conditions normales d'entretien et de bonne exposition est encore aujourd'hui la meilleure preuve de la supériorité de sa technique.

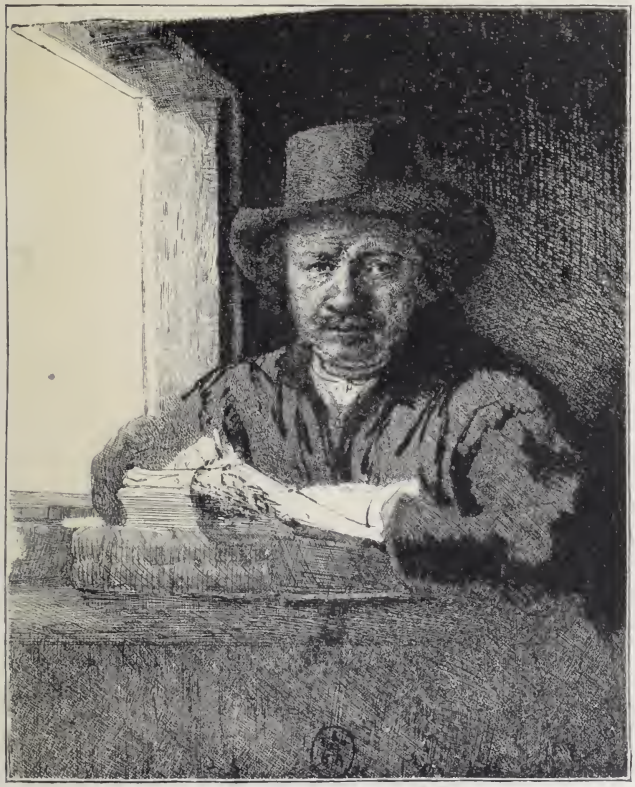
Dans le petit panneau la *Prophétesse Anne instruisant Samuel dans le Temple*, daté de 1648 et qui fait partie de la collection de lord Ellesmere, l'exécution est tout aussi finie et le clair-obscur n'est pas moins délicat; malheureusement la peinture est assez détériorée. Coiffée d'une cape noire et vêtue d'une robe rouge avec un corsage brodé d'or, la vénérable vieille tient à la main ses lunettes et un gros livre relié en parchemin dans lequel le jeune Samuel vient de terminer sa lecture. Celui-ci, un délicieux blondin aux traits ingénus et au teint vermeil, prie avec ferveur, les mains pieusement jointes; une ombre légère enveloppe doucement son candide visage. Plus loin deux vieillards debout auprès d'un berceau et, au fond du temple, les tables de la loi ornées d'une tête d'ange et de sculptures dorées. Les bruns jaunes du costume de l'enfant s'opposent heureusement aux rouges magnifiques du vêtement de la prophétesse et nous offrent comme un écho affaibli des harmonies superbes de

la *Suzanne*. Dans l'éclat un peu amorti des colorations aussi bien que dans la riche décoration du sanctuaire où l'or se mêle aux vagues scintillements des pierreries, nous trouvons un nouveau témoignage de l'art accompli avec lequel Rembrandt sait conformer les moindres détails de ses compositions au caractère des sujets qu'il traite. A raison d'analogies assez marquées, et bien qu'il soit probablement postérieur de deux ou trois

LE BON SAMARITAIN
Dessin à la plume (Cabinet de Berlin).

ans, il convient de rapprocher du tableau de Bridgewater-House un autre tableau de dimensions plus grandes représentant le même sujet et connu au Musée de l'Ermitage sous le titre : *la Religieuse et l'Enfant*. La facture lourde et un peu molle de cet ouvrage, ses ombres plus ternes et plus froides et sa tonalité moins généreuse ont fait, avec quelque raison, douter de l'attribution à Rembrandt. Il convient de remarquer cependant que le type de l'enfant rappelle tout à fait celui d'Ephraïm dans la *Bénédiction de Jacob* de 1656 et que celui de la vieille et le fau-

teuil même dans lequel elle est assise se retrouvent exactement pareils dans plusieurs portraits de cette même vieille, datés de 1654. Pour des motifs différents nous voudrions pouvoir suspecter aussi l'authenticité



REMBRANDT DESSINANT.
1648 (B. 22).

d'un autre grand tableau de cette époque qui se trouve également à l'Ermitage, une *Chute d'Aman* avec des personnages de grandeur naturelle assez bizarrement accoutrés à la turque, et peints d'une façon rude et par trop sommaire. Malgré tout, l'attribution nous paraît

assez plausible et nous nous contenterons de mentionner brièvement ici cette grande toile brossée d'une manière expéditive en quelques heures.

Revenant à l'année 1648, nous trouvons au Louvre deux chefs-d'œuvre qui, avec la signature de Rembrandt, portent cette date, le *Bon Samaritain* et les *Pèlerins d'Emmaüs*. Il n'est guère de sujets qui autant que ces deux épisodes aient préoccupé le peintre et dont, à diverses époques de sa vie, il ait aussi souvent varié les interprétations, dans ses dessins, ses gravures ou ses tableaux. Le *Bon Samaritain* non seulement lui fournissait l'occasion de peindre un corps nu, mais c'était surtout un motif bien fait pour émouvoir cette âme tendre, compatissante, « bonne jusqu'à l'extravagance », comme dit Baldinucci. Dans son insistance à revenir sur un pareil sujet il semble que Rembrandt cédât à je ne sais quel pressentiment de sa propre destinée. Lui aussi, sur le tard de la vie, il allait être abandonné, seul et meurtri, par les chemins, et presque tous se détourneraient de lui sans songer à le relever, à lui venir en aide. Déjà dans l'eau-forte de 1633, dans le tableau de sir Richard Wallace et dans le dessin du Musée Boymans que nous reproduisons ici, il avait abordé cette donnée, et cherché à en exprimer les côtés touchants. Un croquis du Cabinet de Berlin, que nous mettons aussi sous les yeux de nos lecteurs, nous montre un autre moment de la scène, et, sauf quelques légers changements, ce croquis a été utilisé par le maître dans un intéressant tableau signé et daté de 1639, récemment acquis en Angleterre par M. Sedelmeyer. Le blessé presque nu est étendu à terre et pansé par le Samaritain agenouillé devant lui, un homme vêtu d'un costume rouge et coiffé d'un turban. A gauche, un cheval gris de fer avec une selle; à droite, une étoffe épaisse bordée d'une riche passementerie, de ce jaune doré, cher à Rembrandt, et à côté, sur le sol, un coffret de voyage rempli de fioles. Des rochers entre lesquels s'épand une cascade ferment l'horizon, et à l'écart, sur un chemin montant, le lévite dont parle l'Évangile passe en jetant à la dérobée un regard sournois vers ce blessé qu'il ne pense pas à secourir. L'harmonie, faite de bruns colorés, jaunes et rougeâtres, est à la fois puissante et continue, et l'exécution un peu rude montre une grande liberté. Dans le tableau du Louvre, peint neuf ans après, ainsi que dans une belle et lumineuse esquisse achetée égale-

Etude pour le Bon Samaritain [illegible]

Dessin à la plume rehaussé de lavis

MUSÉE DE ROTTERDAM

620 v.

ment par M. Sedelmeyer (1), Rembrandt est revenu au premier épisode; mais à la façon dont il a modifié sa composition on peut mesurer les progrès de son talent. On connaît cette composition dans laquelle, sous les derniers rayons du soleil à son déclin, le moribond, au milieu de l'émoi qu'excite son arrivée, est déchargé du cheval sur lequel il était hissé, et porté à l'hôtellerie où son sauveur, une bourse à la main, le recommande aux soins de l'hôtesse. On se rappelle cette peinture pathétique, si éloquemment décrite et si finement appréciée par Fromentin : « cet homme à moitié mort, plié en deux, soutenu par les épaules, porté par les jambes, brisé, faussé dans tout son corps, haletant au mouvement de la marche, les jambes nues, les pieds rassemblés, les genoux se touchant, un bras contracté gauchement sur sa poitrine creuse, le front enveloppé d'un bandage où l'on voit du sang.... Il est tard, tout est dans l'ombre; hormis une ou deux lueurs flottantes qui semblent se déplacer à travers la toile, tant elles sont capricieusement posées, mobiles et légères, rien ne le dispute à la tranquille uniformité du crépuscule. A peine, dans ce mystère du jour qui finit, remarquez-vous à la gauche du tableau le cheval d'un si beau style et l'enfant à mine souffreteuse qui se hausse sur la pointe des pieds, regarde par-dessus l'encolure de la bête et, sans grande pitié, suit des yeux jusqu'à l'hôtellerie ce blessé qu'on a ramassé sur le chemin, qu'on emporte avec précaution, qui pèse entre les mains des porteurs et qui geint. » Quant à l'exécution — et, pour ne pas essayer de redire autrement que lui des choses qu'il a si bien dites, nous laisserons ici encore la parole à Fromentin, — « arrêtez-vous, regardez de loin, de près, examinez longtemps. Nul contour apparent, pas un accent donné de routine, une extrême timidité qui n'est pas de l'ignorance et qui vient, dirait-on, de la crainte d'être banal ou du prix que le penseur attache à l'expression immédiate et directe de la vie, une structure des choses qui semble exister en soi, presque sans le secours des formules connues et rend, sans nul moyen saisissable, les incertitudes et les précisions de la nature.... Pas une contorsion, pas un trait qui dépasse la mesure, pas une touche, dans cette manière de rendre l'inexprimable, qui ne soit pathétique et contenue; tout cela dicté par une

(1) Elle appartenait auparavant à M. H. Willett, à Brighton. La scène, qui se passe de nuit, est éclairée par des flambeaux et donne lieu à des oppositions piquantes de clair-obscur.

impression profonde et traduit par des moyens tout à fait extraordinaires (1). »

Mais peut-être, avec une donnée certainement plus difficile à traiter, l'émotion est-elle plus haute encore dans les *Pèlerins d'Emmaüs*, parce que la simplicité y est plus grande et que les moyens d'expression y sont plus personnels et plus mystérieux. Qu'on songe aux représentations qui avaient été imaginées jusque-là du touchant récit de l'Évangile, aux tableaux purement décoratifs qu'il avait inspirés à des artistes tels que Titien et Véronèse! Il semble que Rembrandt seul en ait compris et su traduire l'intime poésie et qu'il soit désormais impossible de concevoir la scène autrement qu'il nous la montre. Quelle foi, quelle respectueuse adoration dans l'attitude de ce disciple qui, « le cœur embrasé » par les paroles de son maître, vient de le reconnaître « à la fraction du pain », et le prie avec ferveur, pendant qu'accoudé à sa chaise, son compagnon encore indécis attache sur le Christ ses regards interrogateurs! Quel naïf étonnement sur les traits de ce jeune serviteur qui essaye de pénétrer la cause du trouble des deux apôtres! Mais combien la figure du Christ surtout est admirable, avec le rayonnement mystérieux de son pâle visage, avec ses lèvres entr'ouvertes et ses grands yeux vitreux qui ont vu la mort, avec cet air de bonté et d'autorité qui éclate dans toute sa personne! C'est un prodige de l'art d'avoir pu dans « ce tableau de pauvre apparence, de mise en scène nulle, de couleur terne, de facture discrète et presque gauche (2) », exprimer avec cette élévation et cette clarté ces choses

LE CHRIST ET MADELEINE.
1651 (Musée de Brunswick.)

(1) E. Fromentin, *les Maîtres d'autrefois*, p. 376 et suiv.
(2) *Id.*, *ibid.*, p. 380.

Les Pèlerins d'Émmaüs (1648).

MUSÉE DU LOUVRE.

indicibles et faire passer dans nos âmes un peu du souffle divin qui anime les pages du livre sacré.

Plus d'une fois Rembrandt devait revenir à ce sujet. Il l'avait déjà traité, non sans quelque bizarrerie, avec un Christ un peu théâtral, dans une eau-forte de 1634 (B. 88) et vingt ans après il le reprenait dans une autre eau-forte (B. 87) qui, avec une expression moins pénétrante, se rap-

ÉTUDE POUR LE *Christ et Madeleine* DU MUSÉE DE BRUNSWICK.
Dessin à la plume rehaussé de lavis (Cabinet de Stockholm).

proche assez de la disposition du tableau du Louvre. Ce dernier lui-même avait été probablement précédé par une autre peinture, moins bien conservée et fort inférieure, bien que datée également de 1648, et qui appartient au Musée de Copenhague. La scène, conçue moins simplement, est aussi moins touchante. Ainsi qu'il l'a fait plusieurs fois, Rembrandt l'a placée dans un cadre simulé, légèrement cintré du haut, avec un rideau brun, monté sur une tringle, et qui remplit la gauche de la toile. Le Christ, vêtu de rouge, avec sa physionomie tranquille, n'a nullement l'air d'un homme qui a traversé la mort; l'effet aussi est moins concentré et une vieille femme à capeline blanche, apportant un

verre, personnage inutile et placé en pleine lumière, attire malencontreusement le regard et semble la figure principale. Le maître était assurément mieux inspiré dans le beau dessin du Cabinet de Dresde où il a représenté le même épisode. Mais cette fois le Christ vient de disparaître, et par une invention bien digne du génie de l'artiste, une vive lumière persiste encore au-dessus de la place qu'il occupait, et illumine la pauvre chambre. Les deux disciples demeurent saisis sous le coup du miracle, et l'un d'eux, debout, comme terrifié à la vue du prodige, se serre avec effroi contre la muraille.

L'année 1648 fut une date à jamais mémorable dans les annales néerlandaises. Après une lutte opiniâtre, les *Gueux* avaient triomphé de leurs fiers dominateurs et les avaient contraints à reconnaître leur indépendance. Déja riche et puissante, la Hollande entière salua de ses acclamations le traité solennel qui, en consacrant ses droits à la face de l'Europe, allait mettre le comble à sa prospérité. Partout des fêtes, des représentations théâtrales attestèrent la joie populaire à l'annonce de cette paix de Westphalie que les lettrés célébraient à l'envi dans leurs écrits. En même temps que Ter Borch se faisait l'historiographe fidèle du traité de Munster qui en assurait la conclusion, van der Helst, devenu l'émule de Rembrandt, et Gov. Flinck, qui avait succédé à son maître dans la faveur publique, étaient chargés de peindre pour le Doelen de la Garde civique les deux grandes toiles placées aujourd'hui à côté de la *Ronde de nuit* dans la salle d'honneur du Ryksmuseum. Personne, à cette occasion, n'avait songé à Rembrandt. Bien qu'il vécût assez à l'écart, sans trop se soucier de l'opinion, il est naturel de croire que cet oubli lui fut sensible. Comme tous ses contemporains, il ne pouvait manquer d'être ému d'un si grand événement. Enfant de cette ville de Leyde dont la résistance héroïque avait puissamment contribué à l'affranchissement national, il aimait cette patrie qu'il ne devait jamais quitter et dont, peu d'années auparavant, il était encore le maître le plus en vue. Atteint dans son orgueil d'artiste, il s'était décidé à sortir de sa retraite, et c'est sans doute afin d'obtenir, comme ses confrères, quelque commande qui lui permît à la fois de manifester son talent et les sentiments dont il était animé pour son pays, qu'il exécuta en 1648 la grisaille du Musée de Rotterdam connue sous le titre de la *Concorde du pays*, une composition encombrée, assez confuse, remplie d'intentions sub-

Fragments de « La Concorde du Pays » (1648).

IMPRIMERIE NATIONALE

tiles, que lui avait peut-être suggérées quelque bel esprit de l'époque. L'allégorie n'était point son fort; il n'y apportait ni l'aisance, ni la clarté, ni le sens décoratif de Rubens. Pour lui, il avait besoin d'être soutenu par la réalité. Aussi, avec ses deux masses compactes de combattants séparés par une lionne enchaînée au-dessous d'un écusson portant les armes d'Amsterdam (1) et la devise : *Soli Deo gloria*, avec cette figure de la Justice tenant gauchement en mains ses balances remplies de paperasses, avec bien d'autres détails tout aussi bizarres, le tableau du Musée Boymans ne présente qu'un amas d'épisodes énigmatiques, mal reliés entre eux et qui, pour essayer d'en percer le mystère, nécessiteraient des explications aussi aventureuses que compliquées. En revanche, l'aspect de l'ensemble est tout à fait remarquable et le ciel légèrement teinté de bleu neutre s'y oppose très heureusement à une tonalité générale brune et rousse, rehaussée par places d'empâtements d'un jaune pâle, posés avec une décision superbe dans les lumières. Toute la partie droite du panneau est d'ailleurs d'une exécution magistrale et la belle photographie de M. Baër, dont nous mettons sous les yeux de nos lecteurs une reproduction, leur permettra d'apprécier avec quelle entente du pittoresque et quelle merveilleuse divination du moyen âge, Rembrandt a su grouper ces fiers cavaliers, bardés de fer, pressés les uns contre les autres, dans des attitudes si martiales et si résolues. La figure de leur chef, en particulier, caracolant sur son cheval blanc, la lance au poing, est d'une allure superbe, et, par je ne sais quelle prescience d'un romantisme tout moderne, rappelle les plus vivantes créations de Delacroix. Cette grisaille, cependant, ne fut pas exécutée en grand et demeura dans l'atelier de Rembrandt, puisque nous la voyons portée à son inventaire de 1656. Il n'y a pas trop lieu, du reste, de regretter que l'artiste n'ait pas été chargé de peindre d'après elle le tableau plus important qu'il avait rêvé. Telle qu'elle est, cette esquisse nous renseigne sur la manière de composer de Rembrandt, et à ce titre elle mérite notre attention; amplifiée, elle aurait mieux fait paraître encore l'étrangeté de sa conception, et les commentaires plus ou moins ingénieux par lesquels on

(1) Cet écusson d'Amsterdam nous semble confirmer la destination que, dans la pensée de Rembrandt, cette peinture pourrait trouver dans un des édifices municipaux de cette ville, au Stadhuis, par exemple.

a essayé d'expliquer les idées qu'il avait voulu exprimer n'ont pu que confirmer l'obscurité du programme qu'il s'était tracé. Comme s'il avait reconnu lui-même son incapacité à traiter de pareils sujets, il n'y est pas revenu et c'est la seule tentative faite par lui pour aborder, soit directement, soit par allusion, des motifs empruntés à l'histoire contemporaine.

Avec le paysage du Musée de Cassel, la *Ruine*, dont nous parlerons plus loin, on ne connaît qu'un seul tableau peint par Rembrandt en 1649; encore cette date est-elle conjecturale. Il s'agit du portrait équestre, en grandeur naturelle, dans lequel on croit reconnaître le maréchal de Turenne et qui se trouve chez lord Cowper, au château de Panshanger. Le cavalier, coiffé d'un large chapeau de feutre surmonté d'une plume, est représenté en riche et brillant uniforme — justaucorps de buffle à manches de soie brodées d'or — caracolant sur un cheval gris pommelé, près de l'entrée d'un parc. A côté de lui se tient un serviteur, et à gauche, au second plan, on aperçoit un carrosse de gala avec plusieurs personnages dans l'intérieur et des laquais par derrière. Cet apparat, ces honneurs n'ont rien d'insolite et confirmeraient plutôt l'opinion que ce portrait est bien celui de Turenne qui, petit-fils de Guillaume d'Orange, avait appris, non sans éclat, le métier des armes sous le commandement de ses deux oncles, les princes Maurice et Frédéric-Henri, fils du Taciturne. La date présumée s'accorderait aussi, d'ailleurs, avec un séjour que Turenne fit alors en Hollande. On sait, en effet, que

LA PETITE BOHÉMIENNE ESPAGNOLE.
1647 (B. 120).

pendant les troubles de la Fronde, ayant pris parti contre Mazarin, et s'étant vu abandonné de ses troupes, il s'était, au mois de février 1649, retiré dans ce pays, où il était resté jusqu'au moment de la paix de Rueil (1er avril 1649). C'est dans ce court espace de temps, pendant lequel il avait, sans doute, reçu l'hospitalité de son cousin Guillaume III, que Rembrandt aurait peint ce portrait. L'œuvre, en tout cas, ne fait pas grand honneur à l'artiste. Le cheval, insuffisamment étudié pour des dimensions pareilles, manque tout à fait de vie et semble de bois; les colorations sont d'un brun uniforme et l'exécution assez lâchée dans les fonds, empâtée à l'excès dans les vêtements, ne montre un peu de soin que dans la tête, qui sans différer absolument du type de Turenne — une mine sévère, le nez un peu gros, le teint coloré, des cheveux longs et abondants et les lèvres ombragées d'une mince moustache noire — ne rappelle que d'une manière bien vague le portrait, postérieur il est vrai, de Pierre de Jode gravé par Anselme van Hulle, et surtout celui de Ph. de Champaigne, bien connu par l'admirable gravure de R. Nanteuil (1).

TÊTE DE CHRIST.
Vers 1652 (Collection de M. R. Kann).

C'est à Aert de Gelder qu'il convient de restituer le tableau de *Vertumne et Pomone* qui fait partie de la collection des Amis des Arts à Prague. Célèbre au siècle dernier, ce tableau fut gravé par Lépicié sous le nom de Rembrandt; mais déjà, à la vente Lebrun, il ne figurait plus

(1) M. Bredius trouve même, avec raison, que l'aspect du visage indique un homme plus jeune que n'était Turenne qui, né en 1611, avait à ce moment trente-huit ans.

que sous celui de de Gelder. Le sujet et la composition elle-même semblent absolument en dehors des habitudes du maître. Dans cette jeune femme aux traits gracieux, coiffée d'un large chapeau de paille, et vêtue avec une élégance un peu maniérée, pas plus que dans sa compagne, une vieille, appuyée sur une béquille et enveloppée d'une mante, nous ne retrouvons les types ni les ajustements qui sont familiers à l'artiste; enfin l'exécution ne rappelle en rien sa manière.

Après un intervalle d'environ deux ans nous voyons Rembrandt revenir aux sujets bibliques vers 1650. *Jacob recevant la robe sanglante de Joseph*, un tableau de l'Ermitage, avec des personnages vus jusqu'aux genoux, en grandeur naturelle, nous montre le patriarche auquel on vient d'apporter la tunique ensanglantée de son fils. Un des envoyés la tient sur ses genoux; l'autre fait son récit mensonger au vieillard, qui debout près d'une table, les mains élevées en l'air, exhale son désespoir. A côté, le petit Benjamin (1), insouciant comme on l'est à son âge, joue avec un oiseau. La scène, bien disposée, est peinte dans la tonalité de bruns colorés, de jaunes et de rouges, particulière à cette époque; mais l'exécution pour le maître n'a rien de bien remarquable. *Abraham recevant les anges à sa table*, qui appartient également à l'Ermitage, date, suivant toute vraisemblance, de la même époque et les figures y sont aussi de grandeur naturelle. Assis à table, sur le seuil de la porte, avec ses hôtes, le vieillard, au moment où il se préparait à découper le quartier de viande placé devant lui, s'arrête interdit à la nouvelle que lui annonce un de ses trois convives, un ange vêtu de blanc, qui d'un air d'autorité lui apprend que sa femme Sara concevra un fils. Celle-ci, un peu à l'écart, accueille en riant les paroles de l'ange. La figure vénérable du patriarche est pleine de noblesse et de beauté; mais la composition n'a pas l'éloquence habituelle de Rembrandt, et l'un des anges avec ses ailes diaprées et croisées sur son dos frappe les regards par l'étrangeté de son attitude et le bariolage de ses plumes. Préoccupé de ce sujet, le maître en a fait plusieurs dessins et il l'a aussi traité dans un petit tableau daté de 1646, qui, après avoir fait partie de la collection de Jean Six, se trouvait en 1836 en Angleterre chez M. Richard Saunderson. Enfin il devait encore le reprendre quelques années plus tard dans une

(1) Il nous offre le même type que nous avons déjà signalé chez le Samuel du tableau de lord Ellesmere et chez un des fils de Joseph dans la *Bénédiction de Jacob*, de 1656.

Abraham recevant les Anges (vers 1650).

(MUSÉE DE L'ERMITAGE)

eau-forte de 1656 (B. 29), mais avec autant de bizarrerie et moins d'intérêt encore.

Il nous faut bien dire quelques mots ici d'un autre tableau de dimensions tout aussi importantes, la *Femme adultère*, récemment acquis de la collection du duc de Marlborough par M. Sedelmeyer, tableau remarquable, mais dans lequel le coloris aussi bien que le caractère italien de la composition sont bien faits pour dérouter. Si, par leur exécution autant que par leurs types, deux des figures — celle du Christ et celle du vieillard à barbe blanche placé à côté de lui — semblent tout à fait rembranesques et dignes du maître, les trois autres, au contraire — le jeune homme de gauche, la pécheresse et le bellâtre à moitié dans l'ombre — paraissent empruntées à Van Dyck et à Titien. Aussi, malgré les qualités très réelles d'éclat et d'harmonie de cette peinture, nous associons-nous aux réserves expresses que M. Bode a cru devoir faire au sujet de son authenticité, réserves d'autant plus justifiées que la signature et la date 1644 portées sur cette toile sont absolument fausses.

Bien qu'elle ne soit ni signée, ni datée, la *Vision de Daniel*, achetée en ces derniers temps à sir Ed. Lechmere pour le Musée de Berlin, peut être, au contraire, attribuée en toute certitude à Rembrandt. Dans cette œuvre pleine à la fois de grandeur et de mystère, le paysage tient une large place. Entre des rochers tombant à pic vers le centre, la tour que nous avons déja signalée dans la *Suzanne au Bain* se détache sur un ciel d'un gris blanchâtre. Suivant le texte sacré, Daniel agenouillé auprès d'un ruisseau vient de « tomber le visage contre terre, tout tremblant de crainte », à la vue d'une bête étrange placée sur l'autre rive. L'ange Gabriel, debout à côté de lui, le relève et, lui montrant du doigt le bélier fantastique dont le jeune prophète essaie de détourner les yeux, il ramène vers lui ses regards en lui expliquant le sens de ce prodige. Un dessin de la collection de M. Bonnat témoigne des efforts faits par Rembrandt pour agencer sur la tête de l'animal les cornes symboliques assez compliquées dont la Bible donne la signification. L'artiste avait dû reconnaître l'inanité de ses efforts, et après avoir fatigué en vain son papier, mécontent de ses tentatives réitérées à cet égard, il avait renoncé à les poursuivre. Mais si l'animal est resté plus ridicule que terrible, en revanche le visage de Daniel, l'expression d'effroi peinte sur ses traits, son attitude, celle de l'ange qui le rassure, la lumière

mystérieuse répandue autour de ces deux figures perdues au milieu d'un paysage dont la tonalité brune ramène forcément vers elles l'attention, l'exécution elle-même si heureusement appropriée aux dimensions de cet ouvrage, tout contribue à en faire une des créations les plus poétiques du maître à cette époque.

Dans le *Christ apparaissant à Madeleine*, daté de 1651 au Musée de Brunswick, l'impression est d'une intimité et d'un charme encore plus

ESQUISSE POUR LA *Vision de Daniel.*
Dessin à la plume avec lavis (Collection de L. Bonnat).

pénétrants. Reprenant un motif qu'il avait déjà traité dans le tableau de Buckingham-Palace, Rembrandt en écartait toutes les bizarreries que nous avions dû y signaler. Un beau dessin du cabinet de Stockholm nous montre une autre disposition imaginée par lui pour cet épisode. Mais combien la scène telle qu'il l'a représentée dans la belle toile de Brunswick est plus saisissante! Seule, couverte de vêtements de deuil, tout entière à sa désolation et poussée par je ne sais quel pressentiment, Madeleine a fui la ville, et sous la lueur incertaine du jour qui finit, elle est venue dans ce lieu désert où quelques chétives broussailles croissent parmi les rochers. Le Christ a été touché de tant d'amour; pâle, défait,

brisé, portant aux pieds et aux mains les traces sanglantes de sa passion, montrant sur son visage amaigri les souffrances de son agonie, il

LE DOCTEUR FAUSTUS.
Vers 1651 (B. 270).

est sorti du royaume des ténèbres. Enveloppé de son blanc linceul, il s'approche de celle qui lui est restée fidèle au milieu de ce grand abandon.

Madeleine voudrait baiser le bord de son vêtement; elle essaie de le retenir, mais déjà il n'appartient plus à cette vie terrestre, et, sans la repousser, avec un geste bienveillant, il lui dit qu'elle ne doit point le toucher : *Noli me tangere.* Ces deux figures ainsi isolées — l'une d'où émane la lumière, l'autre éclairée seulement par ses reflets, — ces contours flottants, cette tristesse de l'heure et du lieu, cette majesté de la mort, ce mélange ineffable de respect et d'amour, tant de traits enfin, si délicatement choisis et si éloquement exprimés, parlent ici à l'âme et concourent à la profondeur de l'émotion.

En même temps, pour se délasser de ces importants ouvrages, Rembrandt peignait quelques portraits d'amis ou des têtes de fantaisie, comme cette *Minerve* de la collection de l'Ermitage qui, à en juger par l'ampleur de la facture, date au moins de 1650. La déesse est coiffée d'un casque portant une chouette au cimier et elle tient à la main un bouclier. N'était la façon de manier la pâte et l'harmonie d'intonations qui n'appartiennent qu'à Rembrandt, on se croirait en présence d'une œuvre italienne, à raison de la beauté du type et de l'ampleur des proportions. Malheureusement la peinture a un peu souffert et la rondache qui remplit le bas de la toile a tout à fait noirci. Un portrait, ou plutôt une étude peinte vers 1648-1650, mérite aussi une place à part dans les productions de cette époque. C'est la figure d'une vieille femme de grandeur naturelle, assise et vue jusqu'aux genoux, que M. Sedelmeyer a récemment achetée en Écosse et qui fait maintenant partie de la collection de M. J. Porges à Paris. Ses lunettes dans sa main gauche posée sur une grosse bible qu'elle tient sur ses genoux, la bonne vieille vient de finir sa lecture et elle reste plongée dans ses réflexions. Bien que son visage soit sillonné de rides, que ses cheveux déjà plus rares grisonnent à ses tempes et sur son large front et que ses petits yeux, rougis, comme fatigués par les larmes, soient profondément enfoncés dans leur orbite, ses lèvres et ses joues vermeilles dénotent une nature énergique et encore vigoureuse. Son costume quoique simple est très pittoresque. L'exécution très large et même un peu négligée par places — dans les manches et les mains indiquées assez sommairement — est, au contraire, d'un fini extrême dans la coiffure, dans le visage très délicatement modelé, dans la fourrure surtout dont les nuances fauves sont étudiées avec autant de conscience

Après la Lecture (vers 1649).

COLLECTION DE M. J. BORGES

que d'habileté. On retrouve là, avec un éclat supérieur, l'harmonie de ces rouges et de ces jaunes brillants et variés, jouant avec des gris de fer, dont Maes, à l'exemple de son maître, s'est plus d'une fois inspiré. Mais en dépit de la puissance du dessin et de la richesse merveilleuse des colorations, ce qui domine c'est l'intimité d'expression de ce visage vénérable, le recueillement de son regard, le geste naturel et touchant par lequel cette honnête créature semble affirmer la sincérité de sa foi et l'efficacité des consolations qu'elle vient de trouver dans son livre favori.

Parmi les têtes de petite dimension, faites évidemment d'après nature et vers cette époque, nous citerons celle d'un jeune homme au regard doux, au teint vermeil et aux grands cheveux blonds, que possède M. Warneck, et la petite étude de vieillard, appartenant à M. le baron van Harinxma à Leeuwarden (1), toutes deux également remarquables par la finesse du modelé, l'éclat des carnations en pleine lumière, ainsi que par la largeur du faire qui contraste avec l'exiguïté de leurs proportions. Enfin, outre plusieurs autres portraits dont nous aurons à parler plus loin, nous devons mentionner deux portraits de Rembrandt d'après lui-même peints à ce moment. Dans l'un, celui du Musée de Leipzig, il est vu de face et en buste, vêtu d'un costume rouge foncé et coiffé d'un large béret violacé qui met dans l'ombre la plus grande partie de son visage. L'autre, plus important, signé et daté 1650, appartient au Musée Fitzwilliam à Cambridge. Ainsi qu'il l'a fait souvent quand il se prenait pour sujet d'étude, Rembrandt n'y vise pas à la fidélité de la ressemblance, et il n'est pas étonnant que Waagen n'ait pas reconnu le maître dans cette peinture où il s'est représenté avec les allures militaires qu'il affectait dans les ouvrages de sa jeunesse. Coiffé d'un large chapeau à plumes, vêtu d'un pourpoint rouge à crevés sur lequel est passée une lourde chaîne d'or, l'artiste s'appuie d'une main sur le pommeau de son épée, l'autre est fièrement campée sur la hanche et il porte, avec une cuirasse, l'inévitable hausse-col d'acier que nous avons déjà vu tant de fois. Grâce à une conservation irréprochable, on peut apprécier ici toute la magie du clair-obscur, la sûreté magistrale de la touche, à la fois très franche et très moelleuse.

(1) Cette dernière, signée et datée 1647, a figuré à l'exposition organisée en 1890 à la Haye par le cercle *Pulchri Studio*.

Une eau-forte de 1648, *Rembrandt dessinant* (B. 22), nous offre une image plus fidèle des traits du maître, à ce moment. Plus d'airs fringants cette fois, ni de panaches; le voici bien tel que nous pouvions nous le figurer dans son costume d'atelier, avec une sorte de tunique serrée à la taille et ce chapeau de forme un peu haute, que nous montre également un dessin de la collection de M. Heseltine. Il est assis à sa table de travail, dessinant près d'une fenêtre par laquelle on aperçoit des cimes d'arbres. Ses traits ont vieilli; son front est couvert de rides, ses yeux sont tristes, mais toujours très perçants. Il regarde fixement un modèle placé devant lui. La planche, un peu fatiguée dans les derniers états (on n'en compte pas moins d'une dizaine), est très puissante d'effet et très expressive. Dans les premiers, sans avoir le charme de beaucoup d'autres eaux-fortes de l'artiste, elle rend mieux qu'aucune autre la force de pénétration de son regard et l'effort de sa volonté tendue à une tâche qui exige toute son attention.

MENDIANTS A LA PORTE D'UNE MAISON.
1648 (B. 176).

Les eaux-fortes de cette période ne sont pas moins remarquables que les tableaux du maître; leur nombre et l'importance de plusieurs d'entre elles expliquent assez la rareté relative de ses peintures en certaines années, comme 1649 et 1651. La variété des sujets qu'il traite, aussi bien que les divers modes d'exécution auxquels il a recours témoignent de la fécondité de son imagination autant que de la souplesse de son talent. On le voit aborder tour à tour les motifs les plus

Jésus-Christ guérissant les malades.

Fac-simile de l'eau-forte, dite *La Pièce aux cent florins.*

Vers 1640 (B. 74)

Pl. 82.

différents. De tout temps il s'est plu à observer les mœurs populaires, sachant bien que pour être moins raffinée chez les gens de basse condition, l'expression des sentiments est aussi chez eux plus naturelle et plus forte. La petite planche de 1646, la *Vieille Mendiante* (B. 170), appuyée sur sa béquille et la main tendue en avant, reproduit, avec quelques légers changements dans le costume, l'attitude et le type de la

ETUDE POUR LA *Pièce aux 100 florins.*
Dessin à la plume (Cabinet de Berlin).

vieille femme dans la *Petite Bohémienne espagnole* (B. 120) exécutée vers cette époque et, à ce qu'on dit, pour servir d'illustration à une pièce hollandaise empruntée au théâtre espagnol, et qui avait eu quelque succès à Amsterdam (1).

En 1648, il revient de nouveau à cette donnée des pauvres et des gueux, qui déja si souvent l'avait inspiré, et il clôt la série par une œuvre

(1) Les preuves données à cet égard ne nous paraissent pas décisives; en tout cas, la pièce à laquelle se rapporterait cette eau forte a été publiée sous le titre : *Het Leven van Konstance*. Amsterdam, in-4°, 1643.

magistrale, les *Mendiants à la porte d'une maison* (B. 176), une de ses eaux-fortes où l'effet est accusé de la manière la plus nette et la plus vive, en quelques traits. Grelottants et emmitouflés dans leurs nippes rapiécées, quatre loqueteux — un enfant, un vieillard et une femme avec son nourrisson empaqueté sur son dos — attendent, avec la patiente résignation des malheureux, l'aumône que leur distribue en souriant un homme aux traits respectables. Ainsi que nos lecteurs pourront en juger eux-mêmes, dans cette planche colorée à si peu de frais tous les coups ont porté, et le travail, avec son intelligente sobriété, indique non seulement les formes, mais la nature même des objets. Les mêmes qualités de concision et d'aspect, nous les retrouvons dans la *Synagogue des Juifs* (B. 126) datée de cette même année 1648 et dont Rembrandt avait pu dans son voisinage immédiat, aux abords de la Breestraat, étudier à la fois le lieu de la scène et les personnages aux types si nettement caractérisés.

La Bible, comme d'habitude, a fourni à Rembrandt la plupart des motifs de ses compositions. C'est là son livre de chevet, la source à laquelle il ne cessera jamais de puiser, pour y trouver des sujets en rapport avec les dispositions de son esprit. Nous ne nous arrêterons pas à la petite gravure de 1647, le *Repos en Égypte* (B. 57); ni même, bien qu'elle soit plus importante et plus expressive, à celle du *Christ entre les Larrons* (B. 79) qui date de l'année suivante, l'une et l'autre n'ayant guère été pour lui qu'un prétexte à des effets de lumière interprétés d'une façon un peu expéditive. Quant à l'année 1649, il n'y a pas à s'étonner si nous n'y trouvons à relever qu'un nombre très restreint de tableaux peints par le maître. Une œuvre, en effet, suffit à la glorifier par la célébrité dont elle jouit, comme très probablement elle avait suffi à la remplir par la somme de travail qu'elle a dû lui demander. Nous voulons parler de la fameuse eau-forte du *Christ guérissant les malades* (B. 74), bien connue sous la désignation de la *Pièce aux 100 florins*. Rembrandt en avait cherché la composition dans plusieurs dessins, parmi lesquels il convient de citer l'étude en sens inverse du groupe central des infirmes implorant le Christ (Cabinet de Berlin) et celle du chameau placé à droite et qui appartient à M. Bonnat. Aussi l'ordre et la clarté des intentions y sont manifestes, et malgré la multiplicité des épisodes l'aspect est resté très simple. Dans les épreuves de choix, la beauté de l'exécution est

accomplie. Rembrandt est désormais en possession de ses moyens. Il use de tous les procédés, les combine et les oppose les uns aux autres, non par une vaine parade de virtuosité, mais afin d'obtenir une puissance d'expression supérieure. Ici il charge son cuivre de ces beaux noirs veloutés et profonds dont il a le secret, et dans les ombres intenses, mais transparentes, les détails demeurent noyés bien que lisibles. Là, au contraire, le travail est resté d'une légèreté extrême, et dans les parties claires le trait, à peine effleuré, semble comme absorbé par la lumière. L'artiste sait maintenant reprendre ses planches, les remanier pour en renforcer l'unité, et à l'aide d'un système savant de préparations et de retouches successives, il les transforme et en tire des effets inattendus. Les tailles superposées laissent jouer les dessous, et les parties les plus obscures sont encore pénétrables. Pour mettre en relief les côtés saillants de son sujet, Rembrandt a des inventions de génie. Regardez avec quel art et quelle évidence la scène est disposée dans cette *Pièce aux 100 florins*! A gauche, les incrédules, les pharisiens, toute cette troupe de haineux ou de satisfaits dont le Christ est venu déranger les vieilles croyances ou froisser les intérêts. Ils s'attachent à ses pas avec le secret désir de le trouver en faute et ne conversent entre eux que pour échanger leurs récriminations et leurs critiques. En voici d'autres déja hésitants, à demi conquis; ils attendent perplexes l'acte décisif qui entraînera leur assentiment et déterminera leur foi. A droite, au contraire, la foule des malheureux, des malades, des possédés, toutes les variétés de la souffrance et de la misère humaine. Eux aussi, ils suivent Jésus, mais ils n'ont pas à perdre leur temps à de vaines disputes. Ils souffrent et ils veulent être soulagés. Aussi voyez comme de toutes parts ils accourent vers leur Sauveur. Éclopés, béquillards, brouettés, portés sur des civières, ou se traînant péniblement sur le sol, ils sont là qui l'entourent, qui cherchent par leurs gestes ou leurs supplications à attirer ses regards et à émouvoir sa pitié. Pour donner à sa pensée toute l'éloquence qu'elle comporte, Rembrandt imagine de mettre en pleine lumière les sceptiques, les faux docteurs, tandis qu'autour des infirmes et des pauvres il accumule les ténèbres les plus épaisses. « Superbe antithèse comme vérité morale et comme effet artistique », ainsi que l'a remarqué Vosmaer, mais qui chez le maître ne procède pas d'un puéril parti pris de contrastes et

résulte bien plutôt « d'un sentiment aussi délicat de l'art que de la vie ». Grâce à des demi-teintes habilement distribuées, les deux groupes sont reliés par des transitions bien ménagées et les oppositions qu'ils offrent entre eux n'ont rien de dur, ni de heurté. Vers le milieu, tout à fait en vue et séparant ces deux groupes, le Christ debout, rayonnant, admirable de sérénité et de tendresse, à la fois plein de douceur et d'autorité, attire tous les regards et reste le véritable centre de la composition.

On comprend que pour faire valoir les beautés complexes d'une œuvre si accomplie, Rembrandt ait mis tous ses soins. Comme nous l'avons vu pour ses peintures choisir le bois de ses panneaux et veiller à la confection de ses couleurs, il cherche pour ses eaux-fortes les papiers qui feront le mieux paraître la perfection de son travail. Non seulement il se procure des spécimens de ceux qu'il croit les plus convenables dans ce pays où leur fabrication est si justement réputée, mais il essaie quelquefois l'effet de ses gravures sur du parchemin et le plus souvent sur des papiers de la Chine et surtout du Japon, souples et résistants, qui accusent toutes les finesses de son exécution. Il ne s'en remet à personne du soin de tirer ses eaux-fortes et varie à ce point ses procédés de tirage que, dans bien des cas, on a pu croire à des états différents pour des épreuves qui, en réalité, ne se distinguaient que par sa manière d'encrer ou d'essuyer plus ou moins la planche soumise à l'impression, trouvant ainsi moyen de donner un intérêt esthétique à des opérations que d'habitude ses confrères abandonnent à des mains étrangères. Aussi, ces épreuves de choix furent-elles de bonne heure recherchées des amateurs, notamment celles de la *Pièce aux 100 florins* qui, à peine terminées, atteignirent un prix assez élevé. La plupart d'entre elles, après avoir pris place dans des collections connues, ont leur histoire ininterrompue, leurs titres en règle, et ont acquis, avec le temps, une valeur croissante. Il ne semble pas cependant, malgré la dénomination donnée à l'estampe en question, qu'elle ait été payée 100 florins du vivant même de Rembrandt. Au verso d'une des épreuves du premier état qui appartient au Cabinet de Vienne, une inscription d'une écriture déjà ancienne donne le chiffre de 48 florins pour l'achat de la sixième épreuve de cette planche. Peut-être, ainsi que le croit M. Dutuit, Rembrandt, en l'échangeant avec son ami Zoomer contre quelques pièces de Marc Antoine qu'il désirait avoir, l'avait-il estimée 100 florins dans cet échange. Mais

depuis le commencement de ce siècle, le prix de ces épreuves a singulièrement augmenté ; une de celles du premier état — on n'en connaît que neuf — qui originairement avait fait partie de la collection Zoomer et qui est entrée en 1868 dans celle de M. Dutuit, a été payée par ce dernier 27 500 francs.

Après une tâche aussi longue et qui témoigne à la fois d'une volonté si ferme et d'un art si délicat, Rembrandt, on le conçoit, avait besoin de se détendre, et les eaux-fortes qui suivirent, tout en accusant de réels progrès, ne sont guère que des esquisses jetées rapidement sur la planche. Trois d'entre elles, il est vrai, la *Fuite en Égypte* de 1651 (B. 53), l'*Étoile des Rois* (B. 113) et l'*Adoration des Bergers* (B. 46) probablement de la même année, sont des effets de nuit avec quelques rares éclats de lumière brillant çà et là au milieu d'une obscurité profonde; mais l'opacité des noirs y accuse la hâte d'un travail trop expéditif. Vers la même époque, le *Triomphe de Mardochée* (B. 40), d'une facture presque aussi sommaire, n'est qu'un motif purement pittoresque, et quant au *Christ au Tombeau* (B. 86), l'étrangeté de la composition est rendue plus choquante encore par la rudesse du faire. Mais dans leur sobriété voulue, les autres gravures de ce temps sont, en général, des modèles de concision et d'éloquence. En traduisant, sous une forme originale, les épisodes les plus variés, le maître manifeste l'expérience qu'il a acquise et la fécondité de son imagination. Dans la *Nativité* (B. 49) il nous montre les pâtres pleins d'une respectueuse curiosité, s'approchant de la pauvre crèche, près de laquelle les bœufs semblent s'associer à leur naïf hommage. *Jésus disputant avec les docteurs*, daté de 1652 (B. 65), nous fait voir le jeune enfant seul parmi ces vieillards qui cherchent à l'embarrasser de leurs perfides questions et confondant leur prétendue sagesse par l'ingénuité de ses réponses. Enfin avec *Jésus au milieu de ses disciples* de 1650 (B. 89) nous sommes témoins des sentiments de surprise, d'incrédulité ou d'amour qu'évoque chez les apôtres l'apparition du divin revenant.

Rembrandt nous semble encore supérieur dans deux eaux-fortes inspirées par la Bible. Avec sa simplicité extrême, l'exécution dans le *David en prière* (1652; B. 41) montre une sûreté magistrale. Elle donne du prix à tout ce qu'elle touche et sous la pointe de ce prodigieux

artiste, les moindres objets prennent une couleur et un charme inexprimables. A des qualités pareilles, le *Tobie aveugle* (1651 ; B. 42) joint l'intérêt d'une admirable composition. Le mouvement si naturel de ce vieillard qui, de son bâton et de sa main restée libre, interroge l'espace afin d'assurer sa marche, rappelle tout à fait l'attitude que dans un des cartons des *Actes des Apôtres*, Raphaël a donnée à Elymas, mais — le contraste est assez piquant — avec une noblesse et une beauté qui font complètement défaut au personnage du maître italien (1). Deux autres gravures caractérisent peut-être encore mieux l'originalité de Rembrandt, parce que la lumière y joue un rôle capital. Tirant un parti tout à fait imprévu de l'élément pittoresque le plus subtil que nous offre la nature, il a trouvé dans l'emploi du clair-obscur des moyens d'expression aussi puissants que variés. A l'aide de ces oppositions extrêmes de clarté ou d'ombre qu'il réunit dans une même œuvre, il arrive à représenter des faits surnaturels que l'art avait été jusque-là impuissant à nous montrer. Après le tableau des *Disciples d'Emmaüs* et la *Pièce aux 100 florins*, le *Docteur Faustus* (1651 ; B. 270) atteste chez Rembrandt la persistance de cette préoccupation du clair-obscur. Avec le mystère dont elle est restée enveloppée, cette figure du docteur Faustus était bien faite pour attirer l'attention du maître. Debout près de sa table de travail et entouré de ses grimoires, le vieux thaumaturge observe attentivement l'apparition qu'il vient d'évoquer et cherche à découvrir le sens d'une inscription cabalistique dans laquelle, à côté du nom d'Adam, brille en lettres de feu celui du Christ: INRI. Nulle crainte sur ses traits intelligents et fins; pas d'autre expression que celle de la curiosité. On voit que le vieillard coutumier de ces pratiques ne recule devant aucun maléfice.

Dans une gravure plus importante, postérieure de deux années, les *Trois Croix* (1653; B. 78), la lumière joue un rôle plus pathétique. L'ordonnance mouvementée et grandiose est en harmonie parfaite avec le caractère même de la scène. La terre qui s'entr'ouvre, les nuées qui se déchirent, les rayons lumineux qui les traversent, tout le trouble des éléments s'ajoute ici au tumulte des personnages, à la tristesse, à la

(1) Ce n'est pas du premier coup d'ailleurs que Rembrandt avait trouvé cette figure, et nous en constatons la première pensée dans l'*Aveugle vu par le dos* (B. 153), gravé vers 1630. Le geste et les mouvements du personnage y sont déjà très nettement indiqués; mais combien dans le *Tobie aveugle* la figure a plus de style et même de vérité!

Les Trois Croix.

Fac-simile de l'eau-forte.

1653 (B. 78).

Pl. 83.

terreur, à l'adoration, à la haine, à ce mélange confus de toutes les émotions humaines réunies au pied de ces croix. Les contrastes de l'exécution elle-même semblent un écho naturel de cette exubérante expansion de sentiments. Tandis que certains détails sont finis avec un soin minutieux, d'autres parties à peine esquissées paraissent incohérentes, ou même d'une gaucherie enfantine, le cheval de l'un des soldats, par exemple, ou le garde qui a mis pied à terre. On dirait que la main du maître a fiévreusement suivi les entraînements de sa pensée et que, renonçant à terminer son œuvre, il nous a laissé le soin de la finir, comptant sur notre intime collaboration pour compléter son travail. Comme s'il avait voulu d'ailleurs pousser jusqu'au bout le commentaire du texte sacré, Rembrandt, dans les états successifs de cette planche, l'a progressivement chargée d'ombres de plus en plus épaisses, noyant à la fin tous les détails dans une complète obscurité.

De dimensions plus petites que la *Pièce aux 100 florins*, la gravure du *Christ enseignant* (B. 67) n'est pas d'une valeur moindre et clôt dignement cette série. Exécutée vers 1652, elle était désignée, du temps même de Rembrandt ou peu après sa mort, sous le nom de la *Petite Tombe* (la *Tombisch plaatgen*), probablement parce que cette planche avait appartenu à un ami de Rembrandt appelé Jacob de La Tombe. L'aspect saisissant de l'ensemble, la franchise de l'effet, l'heureuse pondération des masses, la vivante diversité des expressions, l'aisance et la sûreté du travail, tout ici annonce la pleine maturité de l'artiste. Certes les traits familiers abondent dans cette composition et les visages n'y sont pas tous d'une distinction bien haute, ni les attitudes d'une correction irréprochable. Mais la beauté idéale du Christ, la dignité de son maintien et de son geste n'en ressortent que mieux encore. Le type qu'il lui donne à cette époque, nous le retrouvons dans une petite peinture, probablement aussi de 1652, l'admirable tête qui appartient à M. R. Kann — la barbe et les cheveux bruns, des traits d'une noblesse singulière, les yeux au regard à la fois doux et pénétrant — et dont l'obligeante attention du possesseur nous permet d'offrir une reproduction à nos lecteurs. C'est par ses côtés miséricordieux et profondément humains que Rembrandt a toujours compris cette grande figure et qu'il aime à la caractériser. Le Christ qu'il nous montre, c'est celui de la pauvre crèche, du modeste et laborieux ménage de Nazareth, du

Repas d'Emmaüs, l'apôtre et le martyr de la Charité. Il vit parmi les dédaignés, les petites gens, les affligés de ce monde. Nous venons de le voir soulageant leurs souffrances, maintenant il leur distribue ses enseignements. Pour nous dire sa bonté, le maître trouve des accents qui viennent de son âme et dont la candeur et la simplicité naïve déroutent ceux qui ne comprennent l'expression des sentiments religieux qu'au travers des traditions et de l'art du passé. Les visions de Rembrandt sont bien à lui, et les émotions qu'il veut nous inspirer n'ont rien de convenu. Il en est ému lui-même; elles hantent son esprit solitaire et rêveur ; elles le remplissent à ce point qu'il ne s'aperçoit guère que ses conceptions sont parfois bien bizarres, que les types et les tournures de ses personnages manquent de noblesse et que leurs costumes n'ont aucune vraisemblance. Mais sa sincérité est entière, et ayant à nous dire des choses si nouvelles sur des sujets qui semblaient épuisés, il a su découvrir dans son art des voies inexplorées. Il s'est fait un style à lui, étrange composé d'hésitations et d'audaces, d'ingénuité et de science, style absolument personnel et que d'ailleurs ce génie aussi inquiet qu'opiniâtre et toujours en travail n'arrivera jamais à fixer de façon définitive, soumis qu'il est, dans son ardente recherche du mieux, à des obsessions dont il ne peut ni triompher, ni s'affranchir.

JESUS DISPUTANT AVEC LES DOCTEURS.
1652 (B. 65).

Jésus-Christ prêchant (vers 1652).

Fac-simile de l'eau-forte dite « La Petite Tombe » (B. 67).

Digitized by Google

LE PAYSAGE A LA TOUR.
Vers 1648 (B. 223).

CHAPITRE XVI

PORTRAITS DE PARENTS OU D'AMIS : JAN SYLVIUS, ÉPHRAÏM BONUS, JAN SIX, COPPENOL, CLÉMENT DE JONGHE. — PAYSAGISTES AVEC LESQUELS REMBRANDT ÉTAIT EN RELATIONS : CL. BERCHEM, ASSELYN, R. ROGHMAN, H. SEGERS, JAN VAN DE CAPPELLE. — ÉTUDES D'APRÈS NATURE. — LA *Ruine* ET LE *Moulin à vent*. — ÉTUDES D'ANIMAUX. — ÉLÈVES DE REMBRANDT A CETTE ÉPOQUE. — SES ENSEIGNEMENTS.

LE DESSINATEUR.
Dessin à la plume (British Museum).

Les portraits peints ou gravés par Rembrandt à cette époque ont pour nous cet intérêt particulier qu'ils nous fournissent de précieux renseignements sur ses relations et sur sa vie elle-même. L'un d'eux, daté de 1650 et récemment acquis par M. Bredius en Angleterre, est celui d'un homme âgé dans lequel M. Bode croit pouvoir reconnaître le frère de Rembrandt, Adriaen, l'ancien cordonnier qui, après la mort de son père, avait repris, sans grand succès, l'exploitation du moulin à drèche. Avec son gros nez, ses traits énergiques, ses moustaches et ses cheveux gris, ce visage rappelle, en effet, celui du maître et nous le retrouvons d'ailleurs dans quelques-unes de ses œuvres, dans une tête vue de face et gravée par Schmidt, dans une autre tête coiffée d'un

casque, qui, en 1890, a été achetée en France pour l'Amérique, et enfin dans un des derniers tableaux de Rembrandt, les *Travailleurs de la vigne*, de la collection de sir Richard Wallace (1). Quoi qu'il en soit, la peinture enlevée sur un fond léger en frottis bruns, transparents, avec des empâtements très accusés dans les lumières, est pleine d'éclat et brossée d'une manière expéditive, mais tout à fait magistrale. L'eau-forte représentant Jan-Cornelisz Sylvius nous offre également le portrait d'un autre membre de la famille de l'artiste. Rembrandt, on le sait, avait déjà reproduit en 1633 ou 1634, dans une autre eau-forte, les traits de Sylvius. Pour celle qu'il exécuta en 1646 (B. 280), huit ans après la mort de ce dernier, il s'était à la fois servi d'un dessin fait d'après lui, de son vivant, et aussi d'un croquis (au British Museum) dans lequel il avait cherché, en quelques traits, l'arrangement de sa figure. Le cousin de Saskia nous est montré de face, feuilletant de sa main gauche un livre placé devant lui et portant la droite en avant, comme s'il appuyait énergiquement de son geste l'affirmation de sa foi. Autour de l'encadrement en ovale est tracée une inscription donnant les dates de la naissance et de la mort de Sylvius et la liste des résidences diverses dans lesquelles il avait successivement exercé son ministère. Au-dessous, des vers latins de van Baerle et de Scriverius célèbrent les mérites de sa vie entièrement consacrée à l'apostolat et remplie par la pratique de toutes les vertus chrétiennes. C'était donc là, suivant toute apparence, un pieux souvenir destiné aux amis de cet homme de bien et aux fidèles qu'il avait évangélisés par sa parole ou édifiés par son exemple; personne assurément n'était mieux que Rembrandt désigné pour rendre cet hommage à un parent vénéré qui lui avait toujours témoigné tant d'affection.

Les autres portraits dont nous avons à nous occuper maintenant sont ceux d'amis ou d'artistes avec lesquels Rembrandt était alors en relations. Un des premiers est celui du docteur Ephraïm Bueno dit Bonus (2). Fils lui-même d'un médecin distingué, il appartenait à la communauté des Juifs portugais de la ville d'Amsterdam, où en 1651 il obtenait le droit de bourgeoisie. Savant très renommé, il recherchait la société des

(1) Quant à la tête où l'on a cru reconnaître le même type et qui est dessinée sur une planche de *Griffonnements* (B. 370), à côté d'un groupe de mendiants déjà gravés en 1631 sur la même plaque, nous croyons que cette tête est celle de Rembrandt lui-même, et la ressemblance avec le *Rembrandt dessinant* (B. 22), par exemple, nous paraît indiscutable.

(2) Voir page 85.

artistes, car, quelques années plus tard, Lievens devait également faire d'après lui une belle eau-forte (B. 56). Celle de Rembrandt est datée de 1647 (B. 278) et nous montre Ephraïm dans une attitude méditative, appuyé sur la rampe d'un escalier. Ainsi qu'on peut le remarquer dans plusieurs autres portraits de Rembrandt (1), le bras sur lequel il est ainsi appuyé paraît sensiblement trop court; mais la tête avec son expression un peu triste et son regard sombre est intelligente et pensive. Peut-être Ephraïm avait-il donné des soins à Rembrandt ou à quelque personne de sa famille et c'était, sans doute, pour les reconnaître que l'artiste avait peint de lui, un peu auparavant, le petit portrait qui appartient à M. Six et d'après lequel l'eau-forte a été faite, car elle en est la reproduction en contre-partie et dans des dimensions presque pareilles. Le docteur J. Antonides van der Linden dont, vers 1652-1653, Rembrandt fit également le portrait à l'eau-forte (B. 264), avait été professeur à l'université de Franeker. Il avait même réorganisé et agrandi le jardin botanique de cette ville et Vosmaer croit que c'est pour rappeler cette circonstance que Rembrandt, fidèle à son habitude de mettre ses modèles dans leur vrai milieu, a placé Antonides dans un jardin ; mais peut-être l'artiste a-t-il simplement pensé que c'était là pour lui le fond le plus favorable pour détacher nettement en clair le visage de ce professeur qu'il a représenté en costume officiel, vêtu d'une simarre à large col de velours. Vers la même époque, nous retrouvons dans une eau-forte de Rembrandt (B. 283) un des plus anciens patrons de ses débuts, Coppenol, son fidèle ami. Né en 1598, il paraît bien ici, en effet, âgé de cinquante-cinq ans environ. Vu presque de face, il est assis devant une fenêtre, auprès de laquelle sont accrochés un compas et deux équerres; d'un air satisfait, il tourne vers le spectateur son visage plein et rond, coiffé d'une calotte noire. Ses mains fines et potelées sont appuyées sur une feuille de papier blanc et dans la droite il tient délicatement une longue plume d'oie avec laquelle il vient de tracer une majuscule. Derrière lui, un jeune garçon contemple avec admiration l'ouvrage de son maître. Coppenol, paraît-il, se croyait un personnage, et au bas de plusieurs des épreuves de ce portrait ou de celui que Rembrandt devait faire de lui quelques années après, il copiait, de sa plus

(1) Voir, par exemple, les portraits de Jan Lutma, de Haaring le Vieux et du grand Coppenol.

belle écriture, les éloges que des poètes complaisants rimaient en son honneur, voire ceux qu'il se décernait à lui-même. Mais en dépit de sa vanité, ce calligraphe a droit à notre sympathie; un des premiers il avait

ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DE J.-C. SYLVIUS.
Dessin à la plume (British Museum)

encouragé Rembrandt dans sa jeunesse, et alors que bien d'autres l'abandonnaient, il ne devait pas cesser de lui donner des marques de son affection. Coppenol aimait d'ailleurs la peinture, et dans un des différents états de cette eau-forte on voit suspendu à la muraille un triptyque dont un *Crucifiement* occupe le centre.

Avec Jan Six dont l'eau-forte datée de 1647 (B. 285) nous offre le por-

JEAN-CORNELIS SYLVIUS. 1646 (B. 280).

trait en pied, nous avons affaire à un curieux de plus haute volée. Six

collectionnait toutes les belles choses : il était bibliophile et il avait réuni dans sa demeure un choix de gravures, de dessins et de tableaux des maîtres italiens ou hollandais les plus fameux. Dès 1643, nous le savons, Rembrandt l'avait connu, puisqu'il peignit à ce moment le portrait de sa mère et depuis lors il n'avait pas cessé de frayer avec lui. Il avait dû voir dans la maison du docteur Tulp, le professeur de la *Leçon d'Anatomie*, sa fille Margaretha, que Six épousait en 1655. Ce dernier faisait d'ailleurs grand cas du talent de l'artiste; sous la caution de van Ludick, il lui avait, en 1653, avancé une certaine somme, et l'année qui suivit l'exécution de l'eau-forte de 1647, il lui en commandait une autre dont la planche a été jusqu'à nos jours conservée dans sa famille, un *Mariage de Jason et de Créuse* (B. 112), composition pittoresque, inspirée par un des principaux épisodes de sa tragédie de *Médée* (1). Plus tard encore, vers 1658-1660, Rembrandt fut chargé de peindre le beau portrait du bourgmestre Six dont nous aurons à parler ultérieurement.

Enfin, à la mort de celui-ci, dans le catalogue de ses collections qui furent vendues le 6 avril 1702, nous voyons figurer plusieurs tableaux du maître : la grisaille de la *Prédication de saint Jean*, aujourd'hui chez lady Dudley, un portrait de Saskia « plein de grâce et de force », et la « charmante » petite peinture *Abraham recevant les anges*, datée de 1646, que nous avons mentionnée plus haut. L'artiste, on le comprend, avait à cœur de satisfaire un amateur aussi en vue et qui lui témoignait tant de bienveillance; mais peut-être le soin extrême qu'il apporta à son œuvre a-t-il un peu nui au résultat. En représentant Six adossé à une fenêtre ouverte, son visage se détachant en vigueur sur un ciel clair, Rembrandt s'attaquait à un effet à la fois difficile et ingrat. Aussi, malgré la finesse de l'exécution, sauf dans quelques épreuves de choix, comme celle du second état que possède notre Cabinet des Estampes, le contraste entre l'obscurité absolue des fonds et le blanc du papier est excessif.

C'est à peine si l'on distingue les accessoires réunis à dessein pour caractériser les goûts distingués du modèle : des livres avec une épée

(1) Il ne semble pas cependant, comme on l'a dit, que cette eau-forte ait été destinée à servir d'illustration pour le volume contenant cette tragédie : *Médée*, *Treurspel*; Amsterdam, 1648.

et un baudrier posés sur des sièges et un tableau à cadre d'ébène suspendu à la muraille. Le modelé de la tête elle-même est assez défectueux, et dans les parties opposées à la lumière, les noirs sont trop chargés et n'ont plus aucune transparence.

On imaginerait difficilement, au contraire, un travail plus léger, plus intelligent et plus expressif que celui du *Portrait de Clément de Jonghe* daté de 1651 (B. 272). Parmi les boutiques des marchands d'estampes ou de curiosités de la Kalverstraat, celle de ce célèbre éditeur était une des plus fréquentées et, avec sa passion de collectionneur, Rembrandt se trouvait naturellement en relations suivies avec lui pour des achats ou des échanges. Dans l'inventaire dressé après la mort de Clément de Jonghe, le 11 février 1679, nous trouvons mentionnées 74 planches de l'œuvre gravé du maître, avec cette particularité curieuse qu'elles y sont désignées sous les titres qu'elles portaient alors et que ces titres confirment non seulement l'authenticité de plusieurs d'entre elles, mais les dénominations de quelques-uns des portraits qui y figurent, comme ceux de la mère et du père de Rembrandt, de Titus son fils, etc. L'eau-forte de 1651 nous montre de Jonghe assis dans un fauteuil, enveloppé d'un grand manteau et coiffé d'un chapeau à larges bords qui projette sur son front une ombre assez forte. Il était impossible de rendre avec plus de sobriété et d'aisance l'expression très individuelle de cette physionomie et le regard avisé d'un homme rompu à toutes les rubriques du commerce des objets d'art. Cette planche, dont on compte cinq états distincts, a été reprise à chaque fois très discrètement, ces remaniements successifs n'ayant eu pour effet que d'accuser toujours plus fidèlement la ressemblance et le caractère du modèle. Aussi doit-elle être citée parmi les plus belles de Rembrandt; nous n'en connaissons pas, en tout cas, qui manifeste mieux par sa facilité et sa concision le talent et la pleine maturité du maître.

Soit dans les ventes et les expertises pour lesquelles les peintres étaient alors assez souvent convoqués, soit chez des marchands tels que de Jonghe, Johannes de Renialme, chez son cousin Hendrick van Uylenborch ou chez son ami Francen, ou bien encore chez des collectionneurs comme Marten Kretzer et Herman Becker qui ne se faisaient pas faute de trafiquer sur les tableaux (1), Rembrandt avait dû ren-

(1) Voir à ce sujet l'intéressante étude de M. A. Bredius : *De Kunsthandel te Amsterdam in de XVII Eeuw*, insérée dans le *Amsterdamsch Jaarboekje*, 1891

contrer plus d'une fois le peintre Claes Berchem qui, né à Harlem en 1620, s'était de bonne heure fixé à Amsterdam. C'était, comme lui, un curieux, un amateur de dessins et d'estampes de maîtres italiens, qu'il achetait souvent à un prix assez élevé. Houbraken nous apprend qu'il avait payé 60 florins la gravure du *Massacre des Innocents* de Marc Antoine d'après Raphaël. Ses goûts, son amour pour son art et pour l'Italie dont il s'attachait à reproduire les sites les plus pittoresques dans ses paysages, c'étaient là autant de points communs avec Rembrandt, autant de titres à son amitié. Aussi les deux artistes s'étaient-ils liés ensemble, sans qu'il y eût pourtant grande affinité entre leurs talents. Il est permis de croire que Rembrandt avait aussi rencontré chez Berchem un autre paysagiste, un pur hollandais celui-là, dont la sincérité et le poétique génie étaient encore mieux faits pour gagner son cœur; c'est de Jacob van Ruysdael que nous voulons parler. Il eut certainement aimé ce solitaire, vivant comme lui à l'écart, voué comme lui à l'indifférence de ses contemporains et qui, à ce moment même, recourait d'habitude au facile pinceau de son ami Berchem pour *étoffer* ses œuvres de personnages ou d'animaux. S'il n'existe malheureusement aucune trace des relations qui ont pu se former entre les deux plus grands maîtres de la Hollande, les portraits de Berchem et de sa femme, peints en 1647 et qui font partie de la collection du duc de Westminster, attestent du moins les rapports que Rembrandt eut

CLÉMENT DE JONGHE.
1651 (B. 272).

avec ce ménage. Berchem, âgé alors de vingt-sept ans, est coiffé d'un chapeau noir à larges bords et vêtu d'un costume noir avec un col plat rabattu dont la blancheur fait paraître encore plus brun son teint olivâtre. Des cheveux noirs abondants encadrent son visage aux traits fins; une barbe noire et une moustache relevée accentuent son air viril et décidé. Avec son regard ingénu, sa fraîche carnation, son costume très simple et pour tout bijou son anneau nuptial à l'une de ses mains, — de vraies mains de ménagère, courtes et adroites, — la femme semble une honnête et loyale créature, pleine d'ordre et de bon sens. Rembrandt devait se sentir à l'aise avec ces braves gens et la facture à la fois très large et très soignée de ces deux portraits aussi bien que le charme de leur expression indiquent assez qu'ils ont été faits pour des amis.

J.-ANTONIDES VAN DER LINDEN.
Vers 1653 (B. 264).

Cette année même, le maître gravait d'après un autre *italianisant*, le paysagiste Jan Asselyn, une de ses meilleures eaux-fortes (B. 277). Fièrement drapé dans son manteau, le poing sur la hanche, Asselyn est debout, la main appuyée sur une table couverte de livres. Derrière lui, un chevalet supporte un de ses tableaux; du moins dans les premiers états de la gravure, car ces accessoires — sans doute parce qu'ils nuisaient un peu à l'aspect de l'ensemble — ont été supprimés dans les états suivants.

La tête aux traits allongés et corrects respire la droiture et la franchise et Rembrandt a très heureusement dissimulé par des gants les contractions et les nodosités des mains de son confrère, auquel

ce vice de conformation avait valu le surnom de *Crabbetje* (Petit Crabe), parmi les membres de la colonie hollandaise fixée à Rome. L'habile paysagiste avait, en effet, séjourné assez longtemps en Italie, où il avait subi l'influence de Jan Miel et de Pieter de Laar. A son retour, en repassant par Lyon, il s'y était marié en 1645 — il était alors âgé de trente-cinq ans — avec la fille d'un négociant anversois qui habitait cette ville et il venait de s'installer à Amsterdam quand Rembrandt fit de lui ce portrait qui ne devait que de bien peu précéder sa mort.

D'autres paysagistes dont les noms ne figurent pas dans l'œuvre de Rembrandt vivaient cependant, nous le savons, dans une intimité très étroite avec lui. Bien qu'il se plût dans la société des *italianisants*, il se sentait de préférence porté vers des artistes plus originaux, plus franchement hollandais. Houbraken nous apprend que Roelant Roghman, un maître assez oublié aujourd'hui, était son meilleur ami. Ils avaient bien des raisons de se rapprocher et de se convenir; tous deux aimaient également leur art, et, unis par une entière communauté de sentiments, ils devaient avoir une destinée pareille. Très sincère dans ses études d'après nature — ainsi qu'en témoignent les nombreux dessins où il a reproduit, avec une exactitude scrupuleuse, les ruines des châteaux, des églises ou des cloîtres dont la Hollande était alors couverte (1), — Roghman mettait, comme Rembrandt, dans ses peintures la même tonalité brune et des recherches pareilles de composition et de clair-obscur qui plus d'une fois ont fait confondre leurs ouvrages. Les deux grands paysages de la galerie de Cassel, signés de son monogramme, ont été pendant longtemps attribués à Rembrandt, avec d'autant plus de vraisemblance que l'un de ces monogrammes avait été autrefois modifié par un faussaire. Dans le beau *Paysage montagneux* du Musée d'Oldenbourg, signé des deux noms de Roghman et qui nous paraît son chef-d'œuvre, l'effet est plus concentré; les colorations, tout aussi harmonieuses, sont plus vivantes et plus variées et le ciel bleu animé de nuages blanchâtres s'accorde très heureusement avec les tons chauds et transparents des terrains. Roghman, qui avait beaucoup voyagé, était

(1) M. Six, le Musée Teyler et le Cabinet d'Amsterdam possèdent le plus grand nombre de ces dessins, qui, avec une grande facilité d'exécution, présentent aussi un intérêt historique.

aussi graveur et l'on a de lui un assez grand nombre de planches, deux suites de Vues prises, les unes aux environs d'Amsterdam, les autres dans les parties les plus pittoresques de la Hollande (1). Il y a plus d'art et une étude plus sérieuse dans la série de paysages dont les motifs sont empruntés au Bois de la Haye et qui font parfois penser à Ruysdael. Plus âgé que Rembrandt d'une dizaine d'années — il était né en 1597, — Roghman lui avait inspiré une affection profonde, et un jour que Jan Griffier, qui avait été d'abord son disciple, s'était présenté chez Rembrandt pour entrer dans son atelier, celui-ci l'avait nettement éconduit, disant qu'il aimait trop Roghman pour songer à débaucher ses élèves. Méconnu de ses contemporains, le pauvre paysagiste s'était vu, sur le tard, de plus en plus délaissé. Il remarquait, non sans amertume, que « lorsqu'on a acquis quelque expérience, on n'est plus en état d'en profiter ». Avec la vieillesse, la misère était venue; une misère telle qu'il avait dû, en 1686, entrer à l'hospice, et quand il y mourait, peu après, son ami l'avait depuis longtemps précédé dans la tombe.

Un autre paysagiste, Hercules Segers, dont la vie fut plus malheureuse encore que celle de Roghman, n'était pas moins apprécié par Rembrandt. La différence des âges ne permet pas cependant de croire qu'ils se soient beaucoup connus. On ignore la date de sa naissance; mais dès 1607 il était établi à Amsterdam, où l'on peut suivre sa trace jusque vers 1630. Par l'époque où il vécut, par son talent autant que par ses aspirations, Segers mérite d'être compté parmi ces ouvriers de la première heure qui contribuèrent à l'émancipation de l'école hollandaise, en lui frayant sa véritable voie. Après avoir lutté pendant toute son existence contre la misère, il en était réduit à vendre à vil prix les planches de ses gravures ou à les couper par morceaux pour en tirer quelque parti, tandis que ses gravures elles-mêmes servaient chez les épiciers et les fruitiers à envelopper leurs marchandises. Comme si la fatalité s'acharnait encore à le poursuivre au delà du tombeau, on ne connaît aujourd'hui que deux tableaux qui puissent lui être attribués avec certitude : le *Paysage hollandais* du Musée de Berlin, une vaste étendue de plaine avec la silhouette d'une ville au bord d'un canal, et le

(1) *Plaisante Lantschappen na t' Leven geteeckendt door Roelant Roghman, gedruckt by Vyscher.*

bel *Orage* des Uffizi; encore ce dernier ouvrage avait-il été pendant longtemps attribué à Rembrandt (1). Segers fut pourtant un des artistes les plus féconds de son époque, et en 1644, à Amsterdam, nous voyons figurer à l'inventaire de Johannes de Renialme jusqu'à trente-six de ses tableaux, dont plusieurs très importants. Dans ses peintures comme dans ses estampes, le paysagiste nous montre le prototype de ces vues panoramiques, avec leurs vastes étendues d'eau et de plaines, et ces bandes alternées d'ombres et de lumières découpées à travers la campagne, dont, après lui, Vermeer de Harlem et surtout Philips de

PAYSAGE A LA PLUME, REHAUSSÉ DE SÉPIA.
(Collection de M. J.-P. Heseltine).

Koninck devaient, a son exemple, retracer les aspects pittoresques. Comme graveur, Segers était un chercheur, très préoccupé de renouveler et d'étendre les ressources de son art. Il avait essayé, non sans succès, de trouver des procédés pour imprimer en couleur sur des papiers préparés ou sur des tissus, et sa femme le gourmandait en voyant toutes les étoffes du pauvre ménage passer à des expériences dont la riche collection du Ryksmuseum permet surtout d'apprécier la diversité. Ce sont, en général, des vues du Tyrol, avec des ciels légère-

(1) C'est à M. Bode que revient l'honneur de l'avoir restitué à Segers, et une ancienne gravure de ce paysage, découverte depuis lors, et qui porte en effet le nom de Segers a confirmé la justesse de l'appréciation de M. Bode.

ment teintés et des rochers abrupts dont les tons bruns contrastent avec les bleus verdâtres des lointains. Passionné pour ses recherches, le pauvre artiste s'enfonçait de plus en plus dans la misère et il avait fini

JAN ASSELYN.
1648 (B. 277).

par demander à la boisson l'oubli de ses maux. Un jour qu'il avait bu un peu plus que d'ordinaire, il se tua en tombant du haut de son escalier. Rembrandt ne pouvait rester indifférent à des tentatives qui, pour lui surtout, présentaient un si haut intérêt. Il professait donc pour le talent de Segers une estime toute particulière et nous savons par son

inventaire qu'il possédait huit de ses tableaux, dont un très important. Également possesseur de la planche de *Tobie et l'Ange* gravée par cet artiste, l'idée lui était venue de la remanier. Tout en conservant le paysage, il avait fait disparaître les deux figures de la composition primitive pour les remplacer par une *Fuite en Égypte* (B. 56), avec la Vierge, l'enfant Jésus dans ses bras, montée sur un âne que conduit saint Joseph. Mais peu satisfait, sans doute, du résultat de son travail, il l'avait abandonné sans le signer (1).

Les relations de Rembrandt avec ces divers paysagistes et le goût qu'il manifestait pour leurs œuvres prouvent assez combien il aimait la nature. Encore hésitant sur ses propres voies, il se sentait partagé entre les admirations que lui inspiraient tour à tour les adeptes des traditions italiennes et les purs hollandais. S'il était toujours scrupuleusement sincère et exact dans ses études, il continuait cependant à tirer de temps à autre de son imagination ou à grouper d'une façon un peu arbitraire les éléments pittoresques qu'il accumulait dans ses tableaux. Un petit effet de nuit plein de transparence et de mystérieuse sérénité, le *Repos de la Sainte Famille*, daté de 1647 — et récemment acquis de la collection de sir Henry Hoare par le Musée de Dublin, — nous montre les fugitifs entourés d'animaux, auprès d'un feu que reflète l'eau calme du premier plan. Mais ce n'est là, à vrai dire, qu'une esquisse rapidement enlevée et rappelant, avec plus de largeur et de poésie, une composition analogue d'Elsheimer. Dans la *Ruine* du Musée de Cassel, peinte vers 1650, Rembrandt revenait aux dispositions compliquées et un peu incohérentes de ses premiers paysages. Ce moulin à vent abrité de tous côtés et placé au bord d'une eau courante, cette barque pavoisée, ces cygnes, ce petit cavalier à manteau rouge, coiffé d'un énorme turban, ces montagnes aux profils italiens et ces chaumières hollandaises, ces cascades enfin et ce temple de Tivoli qui se dresse au sommet de rochers à pic, nous connaissons tous ces détails pour les avoir déjà maintes fois rencontrés, non seulement chez Rembrandt, mais chez les *italianisants* auxquels il les a empruntés. C'est dans leurs gravures ou leurs dessins qu'il les a trouvés, réunissant pêle-mêle toutes ces étrangetés dans un même tableau. La

(1) La planche de Segers n'était d'ailleurs elle-même que la copie, très peu modifiée comme composition, mais un peu plus claire d'aspect, d'une gravure exécutée en 1613 par le comte palatin Goudt, l'ami d'Elsheimer.

Vue d'Amsterdam.

Dessin à la plume et à la sépia

(DESSINS DE L'ALBERTINE)

seule originalité qui lui soit propre ressort de cette entente plus magistrale de l'ensemble, de la constante subordination des valeurs à l'effet général et du contraste puissant, mais sans dureté, qu'il établit entre les fortes intonations des terrains et la clarté du ciel. Dans le *Paysage aux Cygnes*, qui appartient à Mme Lacroix, et qui date de la même époque, la composition, plus simple en apparence, n'est guère moins touffue. Un massif d'arbres élancés, dont on retrouve la silhouette dans plusieurs dessins de Rembrandt, un pont vers lequel se dirige une voiture chargée de personnages; au premier plan, une eau sombre sur laquelle flottent deux cygnes et une barque poussée par un batelier; tout à fait à droite, sous les grands arbres, une forge avec du feu et des gens qui travaillent; dans le fond, des côtes confuses, un village, des tours, des moulins à vent, des aqueducs, etc., tout cela, il faut en convenir, présente une accumulation de détails vraiment excessive. Mais du moins ces détails ne sont point disparates, l'effet de plein jour est bien rendu et les fonds dorés par le soleil forment avec le bleu pâle d'un ciel très lumineux une agréable opposition. Quoiqu'elle laisse un peu à désirer au point de vue de la conservation, la toile, avec une grande vivacité d'aspect, a une tenue superbe.

Le dernier en date de tous ces paysages peints, le *Moulin à vent*, qui, après avoir fait partie de la collection du duc d'Orléans, appartient aujourd'hui au marquis de Lansdowne à Bowood, est certainement le chef-d'œuvre de cette série. Peut-être le motif a-t-il été composé; l'arrangement, en tout cas, ne s'y fait aucunement sentir, et l'ensemble, encore plus homogène que dans le *Paysage aux Cygnes*, paraît inspiré directement par la nature. Sur un monticule dominant un cours d'eau, un moulin à vent entouré de quelques chaumières découpe fièrement sa silhouette vigoureuse sur un ciel d'orage, éclairé seulement dans sa partie inférieure. Le soleil a disparu, mais ses derniers rayons dorent encore les grandes ailes du moulin, tandis que, vers le bas, l'eau, le rivage et les fonds, déjà envahis par l'ombre, commencent à se brouiller. Il semble que dans le silence de la nuit qui va tomber, on n'entende plus que le clapotement de l'eau contre une barque amarrée, ou le vol furtif d'un oiseau à peine entrevu. Dans le recueillement de cette heure solennelle, tout respire le calme. Les détails moins nombreux, bien choisis, au lieu de distraire le regard, ne font qu'ajouter à la

poésie mélancolique de la scène et à la grandeur pénétrante de l'impression.

On le voit, les études de Rembrandt avaient porté leur fruit. Il osait être simple, et sans recourir à des complications ou à des artifices qui ne répondaient en rien à la réalité, il ne demandait qu'à la nature le secret de sa force. Il n'est pas d'époque, ses eaux-fortes et ses dessins en font foi, où il l'ait interrogée avec plus de constance et de sincérité. Comme

LES RUINES DE L'HOTEL DE VILLE D'AMSTERDAM (1652).
Dessin à la plume rehaussé de lavis (Collection de M. J.-P. Heseltine).

toujours, il continue à étudier ce qui est à sa portée, sous ses yeux. Quand l'incendie du 7 juillet 1652 a détruit l'Hôtel de Ville d'Amsterdam, presque au lendemain, le 9 juillet, il fait d'après les ruines de cet édifice un dessin (collection de M. Heseltine) de la plus minutieuse exactitude, ainsi qu'on peut s'en convaincre en le comparant avec le tableau de J. Beerstraten, au Ryksmuseum, dont le motif a été pris presque au même endroit. Si parfois il quitte la ville, les coins les plus modestes l'arrêtent et le captivent. Lui que sollicite une imagination si active et si riche, quand il est en face de cette pauvre nature, il la copie

scrupuleusement, sans songer à la surfaire. Il accepte la monotonie austère de ses lignes; il tire de cette pauvreté même l'intérêt des images qu'il en

TOBIE AVEUGLE.
1651 (B. 42).

trace. Un bout de prairie, une route qui s'allonge toute droite ou qui serpente à travers la plaine, un hangar déjeté, une cabane ou une étable ombragée par quelques arbres malingres, c'en est assez pour le ravir.

Comme il a été le peintre des petits, des délaissés, des misérables, il tient à nous montrer le pays où ils gîtent, où ils peinent. Il nous fait voir dans sa nudité saisissante ce pays des *Gueux*, que par deux fois ils ont dû conquérir, sur la mer et sur l'étranger; on sait au prix de quels efforts! L'amour qu'on a pour cette terre se mesure à ce qu'elle a coûté. Quant à lui, où que ses pas le conduisent, les aspects de sa patrie lui plaisent. Il n'en est jamais sorti, et en Hollande même il semble qu'il n'ait pas beaucoup étendu, ni varié ses excursions. Les tranquilles environs d'Amsterdam, Sloten, Laren, Loenen et le château de Kronenburg, les moulins de Zaandam, ou le long de la côte, Narden, Diemen, Muiderberg où le fils de Sylvius était pasteur, Elsbroek chez Jean Six, dans le Gooiland chez le receveur Uytenbogaerd, ou chez quelque autre ami qui l'a recueilli à la suite d'une de ces rudes épreuves qui ne lui ont pas été épargnées, voilà le terme de ses voyages les plus lointains. La précieuse série de dessins qui, après avoir fait partie de la collection de G. Flinck, son élève, fut acquise du fils de celui-ci par le duc de Devonshire, se rapporte, sans doute à l'un de ces séjours aux champs, pendant lesquels, heureux d'échapper à ses tristesses ou à ses créanciers, le pauvre grand peintre se consolait auprès de la nature, cette amie qui ne l'avait jamais abandonné. Les divers dessins qui composent cette suite — à laquelle nous empruntons plusieurs des fac-similés que nous donnons dans ce volume — sont probablement les feuilles détachées d'un album d'étude; faits à la même époque, ils ont été certainement exécutés dans la même contrée. Tous les aspects de cette contrée (que nous croyons très voisine d'Amsterdam) s'y rencontrent : ses plages basses, ses vastes étendues d'eau, ses horizons plats sur lesquels tout fait saillie, les massifs d'arbres espacés autour de quelques habitations, les barques qui passent avec leurs voiles gonflées par la brise, les chaumières blotties, serrées les unes contre les autres, comme pour mieux résister aux assauts du vent qui souffle du large, un village qui s'étale sur la rive, ou une maison de pêcheur avec des filets séchant au soleil. Les moindres accidents forment tableau, tant la silhouette est ferme, nettement découpée, consciencieusement suivie dans ses moindres inflexions. Ce trait sommaire, tracé d'habitude à la plume, est rehaussé de quelques teintes d'encre de Chine ou de bistre qui rendent avec une sûreté et une finesse surprenantes la diversité des valeurs locales et des plans. Souvent l'artiste revient aux mêmes lieux.

Intérieur d'Église

Dessin à la plume rehaussé de lavis

COLLECTION [illegible]

et, comme il l'avait fait pour la figure humaine, en prenant à plusieurs reprises ses proches et lui-même pour modèles, il tourne autour d'un motif, en quête de la meilleure place ; il le recopie à quelques pas de distance, cherchant ainsi à se rendre un compte plus exact des formes et des effets, s'efforçant de découvrir, sous l'infinie variété de la nature, les lois délicates qui régissent ses aspects et qui déterminent l'unité d'un paysage.

Les dessins de la Collection de Chatsworth nous fournissent des preuves nombreuses de ces croquis réitérés faits d'après les mêmes motifs, pendant un séjour d'été à la campagne, et nous en pourrions multiplier les exemples. Mais les rapprochements que nous en faisons, soit pour ce massif de grands arbres au bord de l'eau, soit pour cette entrée de ville avec une vieille porte gothique, dont nos lecteurs trouveront ici les fac-similés, suffiront à les convaincre de la constance d'un procédé de travail dont nous avons déjà cité des preuves si nombreuses. C'est ainsi qu'en s'appliquant à une fidélité rigoureuse, le maître arrive à rendre intéressantes les plus humbles données, parce qu'il excelle à en dégager les traits significatifs et à les exprimer avec autant de science que d'ingénuité.

Les eaux-fortes de cette époque offrent le même caractère de sincérité et de décision dans la facture. Peut-être faudrait-il en excepter le *Canal aux Cygnes* (B. 235) daté de 1650 et le *Chasseur* (B. 211) exécuté probablement quelques années plus tard, et dans lesquels, à côté d'éléments empruntés à la réalité, se trouvent des traces évidentes d'arrangement; leurs fonds montagneux, assez maladroitement adaptés aux premiers plans, rappellent, en effet, ceux du tableau de la *Ruine*, peint vers le même temps. Tous les autres paysages gravés de cette période sont, au contraire, remarquables par leur cohésion, leur homogénéité absolue et semblent, comme les dessins dont nous venons de parler, avoir été faits sur place, en face de la nature elle-même. Contentons-nous de citer parmi les plus pittoresques : le *Paysage à la Tour carrée* (B. 218), la *Grange à Foin* (B. 224), le *Canal* (B. 221) bordé d'arbres dépouillés d'une silhouette si ferme et si vraie, l'*Homme au Lait* (B. 213) avec ses pauvres masures situées en contre-bas de l'eau, le *Paysage aux Trois Chaumières* (B. 217), l'*Obélisque* (B. 227) qui tire son nom d'un petit monument que nous retrouvons dans le fond d'un des dessins de l'artiste et qui, paraît-il, était

situé à deux milles d'Amsterdam et portait une inscription indiquant cette distance. Deux de ces planches méritent cependant d'être tirées hors de pair à cause de la sobriété extrême du travail et de la franchise de l'aspect : le *Paysage à la Tour* (B. 223), dont l'effet très piquant est obtenu par des moyens si simples, et la *Campagne du Peseur d'or*, de 1651 (B. 234), d'une pratique tout aussi aisée, mais peut-être plus spirituelle encore. Il est impossible d'exprimer avec plus de sûreté, sur un si petit espace, les divers plans d'une plaine immense, avec les plantations d'un vaste domaine, son château entouré de grands arbres, ses dépendances, les villages qui l'avoisinent et la grande ligne de la mer s'étendant à l'horizon. En quelques traits, comme en se jouant, le maître établit avec une correction absolue l'assiette de son paysage ; il spécifie nettement la diversité des objets et jusqu'aux essences variées des arbres, et par quelques accents donnés avec à propos il colore et achève son œuvre. On sent, même dans ces travaux sommaires et comme improvisés, l'appropriation la plus heureuse des moyens d'expression à l'effet que Rembrandt veut produire. Comme il pense toujours à son art, on comprend qu'avec son esprit inventif il cherche à renouveler ses procédés. Une planche de *Griffonnements* (B. 354) nous le montre se livrant à ces tentatives, essayant avec une pointe plus large d'opposer des noirs très intenses aux blancs du papier. Il est vrai que cette planche a été contestée ; nous la croyons cependant du maître. Outre que l'épreuve du British Museum a pour elle des titres déjà respectables, puisqu'elle a fait partie de la collection de Houbraken, nous y constatons des analogies formelles d'exécution avec le *Paysage aux Trois Chaumières* (B. 217) et surtout avec le *Bouquet de Bois* daté de 1652 (B. 222) qui reproduit même presque la disposition des masses de feuillage. Une autre eau-forte, la *Coquille* (B. 159), datée de 1650, nous offre une nouvelle preuve de la scrupuleuse

PAYSAGE A LA TOUR CARRÉE.
1650 (B. 218).

Chaumière entourée d'arbres.

Dessin à la plume rehaussé de lavis.

(COLLECTION DE M. SEYMOUR-HADEN)

PL. 75

fidélité avec laquelle Rembrandt sait copier la nature, et il est touchant de voir le grand artiste, dans la pleine maturité de son talent, s'ingénier à rendre de son mieux et avec le soin le plus minutieux cette coquille qui probablement faisait partie de ses collections.

Les objets les plus ordinaires, on le voit, peuvent l'intéresser, lui fournir des enseignements, et ce désir de s'instruire, qui chez lui persistera jusqu'à la fin, nous est encore attesté par les nombreuses études

CHEMIN DANS UN BOIS.
Dessin à la plume (Collection du duc de Devonshire).

d'animaux faites par lui à cette époque. Les chevaux du *Bon Samaritain* et de la *Concorde du Pays* attestent les progrès décisifs qu'il a faits dans la représentation de ces animaux ; le cheval du portrait de Turenne est encore, il est vrai, assez gauchement indiqué, mais M. Bode parle avec éloges d'un autre cheval de moins grandes dimensions dans le portrait équestre d'un magnat en costume national, peint vers 1654, et qui se trouve en Galicie (1). Dans les dessins, les gravures ou les

(1) *Studien*, p. 499. M. Bode a eu l'occasion de voir ce portrait à Vienne, où le propriétaire l'avait envoyé pour le faire restaurer.

tableaux de cette période nous pourrions également signaler des ânes, des bœufs ou des vaches d'un dessin plus correct que dans ses premiers ouvrages. Enfin c'est aussi vers ce temps que Rembrandt eut l'occasion d'étudier des lions. Nous avons dit avec quelle gaucherie ces fauves étaient indiqués dans son *Saint Jérôme* ou dans les *Chasses* de ses débuts. Une ménagerie de passage à Amsterdam lui ayant probablement permis de les observer de plus près, il se mit avec passion à les dessiner et il existe plus de vingt études faites par lui d'après eux à ce moment (1). Il eut cependant, à ce qu'il semble, quelque peine à se familiariser avec leurs formes, car quelques-uns de ces dessins sont encore assez insignifiants et ne donnent aucune idée de la noblesse des mouvements, ni de la majesté d'aspect de ces animaux. Dans d'autres, au contraire, leur caractère est rendu d'une manière saisissante. Tels sont, par exemple, chez M. Bonnat ces deux lions accroupis, autrefois célèbres en Angleterre et que le peintre Landseer se plaisait à regarder souvent chez M. Russel qui les possédait alors; ou ce lion aux yeux voluptueusement fermés, en train de broyer un os qu'il tient dans ses griffes; ou bien, au British Museum, cet autre lion émacié par les ennuis de la captivité, mais dont la tristesse et la dignité persistante répondent bien à ces deux vers latins inscrits au bas du croquis du maître :

Jam piger et longo jacet exarmatus ab ævo ;
Magna tamen facies et non adeunda senectus.

La lionne mangeant et celle au repos, qui appartiennent également au British Museum, ne sont pas moins remarquables.

Cette curiosité universelle, cet amour de la nature et de la vie qui ont tant contribué à l'originalité de Rembrandt, nous les retrouverons dans ses enseignements aux nombreux élèves qui fréquentèrent alors son atelier. La faveur publique avait bien pu le délaisser, il ne restait pas moins, aux yeux de la plupart des artistes, le plus grand maître de ce temps. Chez aucun autre, en tout cas, les jeunes gens désireux de se former n'auraient pu rencontrer une instruction plus élevée, ni plus complète. Comme peintre et comme graveur il jouissait d'une réputation incontestée et il était capable de traiter avec une égale supériorité

(1) Dans les Cabinets de Berlin, de Dresde, de Francfort, de Munich, à l'Albertine, au Louvre, au British Museum, au Musée Teyler, et chez MM. Heseltine, Bonnat, Dutuit, etc.

Étude d'un Lion couché.

Dessin à la plume rehaussé de lavis

(COLLECTION DE M. LE COMTE BROWNLOW)

tous les sujets. Le soin qu'il prenait de ses élèves, sa bonté envers eux, le désir qu'il avait de ne pas peser sur leur liberté, c'étaient là autant de raisons de les attirer. Aussi lui en était-il venu de tous les côtés; non seulement de la Hollande, mais des pays étrangers. Nous ne saurions nous étendre beaucoup sur eux. C'est la vie de Rembrandt que nous écrivons et non la leur; aussi ne parlerons-nous ici que des principaux, et en cherchant surtout ce qu'ils peuvent nous apprendre sur leur maître. L'Allemagne lui en avait fourni plusieurs; contentons-nous de citer Michiel Willemans, le graveur Ulric Mayr d'Augsbourg, Franz Wulfhagen de Brême. Le Saxon Christoph Paudiss, né vers 1618, les avait précédés à Amsterdam. Ses tableaux sont, en général, d'une tonalité un peu effacée; mais il devait jusqu'au bout subir l'influence de Rembrandt, ainsi que le prouvent ses recherches de clair-obscur. C'est surtout au Musée du Belvédère, où il est représenté par des sujets religieux, des scènes champêtres et des portraits, que l'on peut apprécier son talent. Quant au *Contrat* du Musée de Dresde (n° 1994 du catal.), qui lui est attribué et qui, en réalité, est d'Aert de Gelder, nous en reparlerons plus loin. Juriaen Ovens, né en 1623 à Tœnningen, dans le Holstein, et qui habita Amsterdam jusqu'en 1662, avait aussi été l'élève de Rembrandt. C'était un portraitiste habile, très expéditif et très en vogue, puisqu'il fut chargé de peindre des personnages considérables, comme les sept Régents de l'Hospice Municipal (1650). Sa manière en ce genre se rapproche de celle de van der Helst ou même de van Dyck; mais un grand tableau du Musée de Nantes daté de 1651, *Tobie s'apprêtant à retourner chez son père*, dénote clairement, dans la composition comme dans l'effet, la persistance des leçons qu'il avait reçues. Le Danois Bernard Keilh ou Keilhau, né en 1625 à Helsingborg, avait été pendant huit ans le disciple de Rembrandt jusqu'en 1656 et il quittait alors Amsterdam pour aller s'établir en Italie, où il mourait en 1687. Ses œuvres sont devenues très rares. Un de ses tableaux resté en Danemark : un *Sculpteur* montrant à la lueur d'une lampe ses statues à un autre personnage, a été conçu sous l'influence de son maître; mais dans deux autres peintures plus importantes exposées autrefois dans la cathédrale de Mayence et qui se trouvent aujourd'hui dans l'église de Loerzweiler (Hesse rhénane), sa facture assez habile et très conventionnelle se rapproche de celle des bolonais, alors très goûtés en Italie.

Keilh cependant a droit à notre estime pour l'attachement qu'il avait conservé à son maître et pour ses informations assez détaillées sur les habitudes et le caractère de celui-ci, informations qu'il a communiquées à Baldinucci et qui nous ont été transmises par ce dernier dans une étude a laquelle nous avons déjà fait plus d'un emprunt.

Ainsi qu'on pouvait le prévoir, les Hollandais, même à cette époque, forment le contingent le plus nombreux parmi les élèves de Rembrandt. Soit pour se conformer à la mode, soit pour suivre leur propre sentiment, ses premiers disciples, comme Govert Flinck et Ferdinand Bol, avaient, il est vrai, renoncé à sa manière pour en adopter une plus claire, mieux en rapport avec les goûts de leurs contemporains. C'est à eux qu'allaient désormais les honneurs et les commandes officielles; et pourtant, dans sa patrie, Rembrandt continuait à faire école. Plusieurs des jeunes gens qui passèrent alors dans son atelier ne nous sont plus connus que par des documents où leurs noms sont mentionnés, car leurs œuvres ont aujourd'hui disparu. Dans une expertise provoquée, le 16 septembre 1653, par un marchand de curiosités de Delft, Abraham de Cooge, pour certifier l'authenticité d'un tableau de Paul Bril (1), expertise à laquelle prirent part divers connaisseurs ou artistes d'Amsterdam, Hendrick van Uylenborch, Marten Kretzer, Lodewyk van Ludick, B. Breembergh, B. van der Helst, Ph. de Koninck et Wilhelm Kalff, Rembrandt fut aussi mandé, et après avoir confirmé comme eux cette attribution, il signa avec deux de ses élèves: Jan van Glabbeck et Jacobus Lavecq (2). Nous n'avons découvert aucun tableau du premier d'entre eux; mais M. G. Salting possède un portrait d'homme peint par Lavecq en 1665 qui, tout en dénotant un talent très réel, présente plus d'analogie avec van Dyck qu'avec son maître. Les œuvres d'un autre élève de Rembrandt, Heymann Dullaert, ne nous sont pas non plus connues; mais il figure comme témoin, avec un de ses compagnons d'atelier, Johan Hindrichsen, dans une procuration donnée le 28 mars 1653 à un certain François de Coster pour toucher des créances à recouvrer pour le compte de Rembrandt. Ce Dullaert, à ce que nous apprend Houbraken, peignait des intérieurs avec des figures;

(1) *Oud-Holland*, *Kunstkritiek der XVII Eeuw*, par A. Bredius.

(2) Comme un grand nombre de disciples de Rembrandt, ce dernier était de Dordrecht et M. G. Veth lui a consacré, ainsi qu'à ses autres compatriotes, d'intéressantes notices successivement insérées dans *Oud-Holland*. Lavecq, on le sait, fut le maître d'Arnold Houbraken.

Étude de paysage.

Dessin à la plume rehaussé de lavis

(BRITISH MUSEUM)

il était de plus poète, bon musicien et chanteur agréable. Adriaen Verdoel, qui fut probablement aussi élève de L. Bramer, est cité par Houbraken comme ayant également reçu les leçons de Rembrandt; ainsi que Dullaert, il était poète et, comme tel, lauréat de la chambre de rhétorique de Flessingue. Mentionnons encore Cornelis Drost, dont la *Madeleine aux pieds du Christ* du Musée de Cassel est d'un effet assez rembranesque, et ses presque homonymes : Jacob van Dorst, dont la galerie de Dresde possède un portrait d'homme d'un ton doré, mais assez vulgaire, et G. Horst, signataire d'une *Continence de Scipion*, tous deux disciples ou sectateurs du maître vers cette époque. Hendrick Heerschop, né en 1620 ou 1621, avait été d'abord confié à la direction de Claesz Heda avant d'entrer chez Rembrandt, vers 1644, et il a gravé, dans la manière de ce dernier, entre autres un *Saint Jérôme* et une *Suzanne au bain* qui ne brillent pas par une grande distinction. Le Musée d'Amsterdam possède de lui un *Erechtonius*, composition un peu vulgaire, et celui de Cassel des *Joueurs de cartes*, un soldat avec une fille assez laide, dont l'exécution n'est pas sans analogie avec celle de Dirck Hals. C. Renesse a eu aussi des leçons de Rembrandt vers 1649, et il a même utilisé les études que celui-ci faisait à ce moment d'après des lions, dans deux dessins, un *Saint Jérôme* daté de 1652 au Musée Teyler, et un *Daniel dans la fosse aux Lions* au Musée Boymans. Une inscription de sa main sur le revers de ce dernier dessin nous fait savoir qu' « il l'avait montré à Rembrandt le 1er octobre 1649, la seconde fois qu'il allait chez lui ». Renesse aimait ces études d'après les animaux et il les a mises à profit dans plusieurs estampes gravées assez finement, par exemple un *Joseph vendu par ses frères* où il a introduit des chameaux et un *Ours dévorant un enfant*, daté de 1653. Vosmaer cite de lui, dans la collection Czernin à Vienne, un *Portrait de famille* remarquable par la justesse du clair-obscur; et, à l'exposition

L'OBÉLISQUE.
Vers 1650 (B. 227).

des tableaux de maîtres anciens organisée à la Haye en 1890, une *Vieille Femme lisant* qui lui était attribuée, attirait les regards, autant par l'étrangeté de sa physionomie que par l'éclat de la couleur et la force de l'expression; l'attribution à Renesse, il est vrai, était purement conjecturale. C'est à une récente découverte faite par M. A. Bredius dans les archives, que nous devons de savoir qu'Esaïas Boursse, l'émule de Pieter de Hooch, fut aussi disciple de Rembrandt. Né à Amsterdam vers 1630, il y a travaillé de 1656 à 1672, et comme un autre de ses compagnons d'atelier, J. Victors, il avait fait plusieurs voyages aux Indes, au service de la compagnie des Indes Orientales. Le Musée Suermondt à Aix-la-Chapelle, la collection de sir R. Wallace à Londres, le Musée de Berlin et le Ryksmuseum possèdent des tableaux de lui dans lesquels l'entente parfaite de l'effet met en pleine valeur la force et la délicatesse du coloris.

Deux autres élèves de Rembrandt méritent d'être mentionnés à part. Nicolas Maes, l'un d'eux, était resté chez le maître de 1650 à 1653, et les œuvres qu'il peignit en sortant de son atelier témoignent de l'excellence des enseignements qu'il y avait reçus. Avec des portraits d'un caractère individuel très pénétrant, ce sont en général des sujets familiers : une servante endormie, ou vaquant à ses soins domestiques ou épiant indiscrètement ses maîtres; plus souvent encore des vieilles femmes à leur rouet, prenant leur repas ou faisant leur prière. Mais le talent de l'artiste relève singulièrement la simplicité de ces modestes données dont quelques-unes sont traitées dans un sens tout moderne. La couleur de ces tableaux est pleine et forte; les rouges savoureux et les noirs intenses qui y dominent, s'accordent très heureusement avec des tons gris de fer d'une extrême finesse, et quelques accessoires, des pots de grès à dessins bleus ou des écuelles rougeâtres, rehaussent à propos cette harmonie par leur note piquante. La facture, à la fois très large et très souple, est d'une sûreté magistrale. Ces beaux ouvrages, dont la Hollande et les collections anglaises, comme celles de la National Gallery, de Buckingham Palace, de lord Ashburton, etc., possèdent les plus remarquables spécimens, présentent avec les portraits peints par Maes dans la dernière partie de sa carrière un contraste si saisissant que certains critiques, ne pouvant croire à une transformation aussi radicale de son talent, ont conclu à l'existence de deux peintres de ce nom. Des

documents formels permettent d'affirmer qu'il n'en est rien. Devenu portraitiste à la mode, Maes qui, dans une excursion à Anvers, avait beaucoup admiré les œuvres de Rubens et de Van Dyck, renonçait absolument à sa première manière pour adopter ces couleurs claires et légères, cette façon de peindre plus fluide et plus lâchée, ces grâces factices et ces élégances apprêtées qui contentaient bien mieux sa riche clientèle. Un portrait d'homme du Musée de Bruxelles (n° 333 du catal.) nous semble appartenir à une période de transition entre ces deux manières; l'harmonie en est déjà suspecte, des tons violacés s'y mêlent à des rouges d'un vermillon un peu cru; le dessin aussi y est moins serré, le faire plus mou, moins personnel. On sent venir la banalité qui s'étalera de plus en plus dans les ouvrages qui suivront.

Quant à Carel Fabritius, qui fut également l'élève de Rembrandt, si, avec une vie plus longue, il était resté fidèle aux promesses de ses débtus, il faudrait aujourd'hui le mettre au premier rang des maîtres de l'école hollandaise. Mais, né vers 1624, il fut tué à la fleur de l'âge, le 12 octobre 1654, par l'explosion de la poudrerie de Delft, pendant qu'il était occupé à faire le portrait du sacristain Simon Decker. Comme si la fatalité le poursuivait encore au delà du tombeau, son œuvre la plus importante, le beau portrait de la famille Van der Vin qui se trouvait autrefois au Musée Boymans, fut brûlée lors de l'incendie de ce musée. Les rares ouvrages qui restent de lui suffisent à démontrer la valeur des enseignements qu'il avait reçus chez Rembrandt. Par l'étrangeté du type et l'énergie que respire ce visage aux yeux perçants, encadré d'une longue chevelure noire, la tête d'étude du Musée de Rotterdam reste profondément gravée dans le souvenir. Le charmant petit tableau qui appartient aujourd'hui à Mme Lacroix, un chardonneret enchaîné à sa mangeoire et se détachant sur un fond blanchâtre frappé vivement par le soleil, est un petit bijou de lumière et d'éclat, et dans un genre très différent, la *Sentinelle* du Musée de Schwerin, également datée de 1654, l'année même de sa mort, achève de nous montrer la diversité de ses aptitudes et l'originalité de son talent. Enfin Bernhard Fabritius, probablement un frère de Carel, s'il n'a pas été comme lui le disciple de Rembrandt, a du moins subi son influence, ainsi qu'on peut s'en convaincre par la recherche du clair-obscur et le choix harmonieux des tonalités qui distinguent ses meilleurs ouvrages, notamment le *Saint*

Pierre dans la maison de Corneille, daté de 1653 au Musée de Brunswick, et le soi-disant *Baptême de saint Jean*, de 1666, dans la collection Habich, à Cassel (1).

De tout temps, Rembrandt avait cherché à mettre les jeunes gens qui fréquentaient son atelier à même d'aborder tous les sujets, en faisant porter son enseignement sur toutes les parties de son art. Déjà F. Bol et G. Flinck avaient demandé à l'étude d'après nature les fonds de leurs compositions, et G. van den Eeckhout, qui d'ailleurs était resté en relations suivies avec son maître, ne cessa jamais de faire ces spirituels croquis de paysages, habilement rehaussés de quelques teintes d'aquarelle, que recherchent les amateurs. Quant à Philips de Koninck, dès 1646, à peine sorti de l'atelier de Rembrandt, il commença à peindre ces vues panoramiques dans lesquelles il se rapproche tellement de la manière de son maître, que plus d'une fois il a été confondu avec lui. Traitant les mêmes motifs que Vermeer de Harlem, mais animant de colorations plus chaudes les vastes étendues de pays qu'il se plaisait à représenter, il excellait à faire courir à travers ces plaines immenses les ombres mobiles de ses grands ciels nuageux, à en reculer à l'infini l'horizon dans ses lointains, que borne presque toujours la grande ligne de la mer. Son chef-d'œuvre, l'*Orage*, provenant du cabinet du comte de Vence et qui appartient aujourd'hui à lord Lindsay, a longtemps passé pour être de Rembrandt, sous le nom duquel il a été gravé. On y retrouve la donnée habituelle de Koninck : ces cours d'eau disposés à diverses hauteurs et qui découpent en bandes parallèles des terrains jaunâtres, couverts çà et là d'une maigre végétation. Mais l'artiste s'est surpassé dans ce bel ouvrage, et l'opposition des sables de la dune, vivement éclairés par le soleil, avec les nuées assombries sur lesquelles ils se détachent en clair, produit ici une impression tout à fait pathétique.

En même temps que Rembrandt faisait au paysage une place toujours plus large dans son œuvre, ses nouveaux élèves étaient naturellement portés à le suivre dans cette voie. Peu à peu même, des paysagistes purs s'étaient formés à son école ; mais aucun d'eux, il faut le reconnaître, ne devait atteindre le talent de Philips de Koninck, et la plupart de ceux qu'on cite comme ayant été alors ses disciples ou ses imitateurs

(1) La plus grande partie de cette collection vient d'être achetée pour la National Gallery.

Effet d'orage

[illegible] la plaine [illegible] de Rome

COLLECTION DE L'ALBERTINE

PL. 13

sont aujourd'hui presque oubliés. L'action de Rembrandt ne nous paraît pas très marquée sur Leupenius, dont il ne nous reste guère que des dessins, notamment une *Vue de l'Amstel* au Musée Fodor, et des eaux-fortes assez insignifiantes ; elle n'est pas non plus bien évidente sur Jacob Esselens, que Vosmaer cite pourtant comme son élève et qui est représenté au Musée de Brunswick par un paysage dans le style de Poelenburgh, et dans les collections de Copenhague et de Rotterdam

FEMME COUCHEE ET DORMANT.
Dessin à la plume (Collection de M. J.-P. Heseltine).

par des sites du nord, avec des chasseurs et des animaux, d'une exécution facile et légère, qu'il montre également dans ses croquis. Nous trouvons mieux la trace de l'influence du maître chez Farnerius, qui, vers 1640-1645, avait fréquenté son atelier, et l'on voit de lui au Musée Teyler un beau dessin à la plume rehaussé d'aquarelle, dans lequel le clair-obscur est très finement indiqué. Cette influence est plus apparente encore chez Lambert Doomer, dont, grâce à la libéralité de M. Bredius, le Ryksmuseum possède depuis peu (1890) une peinture d'un aspect tout moderne : une fontaine auprès d'une maison, avec une femme lavant du linge et un homme puisant de l'eau, à côté d'un massif de

grands arbres dont les fortes colorations s'opposent heureusement à un ciel blanc très lumineux. Enfin le peintre de marines Jan van de Cappelle, s'il n'a pas été l'élève de Rembrandt, fut du moins son ami et l'un de ses plus fervents admirateurs. Né à Amsterdam, on ignore en quelle année, van de Cappelle y était inscrit le 29 juillet 1653 sur les listes de la bourgeoisie, et l'amour qu'il avait pour son art, la distinction de son talent, les recherches de clair-obscur qu'on remarque dans ses tableaux et dans les deux *Effets d'hiver* qu'il a gravés, devaient le rapprocher de Rembrandt. C'est en Angleterre seulement, à la National Gallery et surtout dans les grandes collections privées, qu'on peut apprécier à sa valeur cet artiste, le plus grand peintre de marines de l'école hollandaise. Tout aussi savant que Willem van de Velde, il est plus varié; son exécution moins sèche a plus de largeur, et avec autant de finesse, sa couleur est plus généreuse et sa lumière plus enveloppée. A l'inverse de la plupart de ses confrères, van de Cappelle était riche, mais cette aisance, il la tenait d'un commerce de teinturerie que lui avait laissé son père et qu'il légua lui-même à ses enfants. Dans son inventaire récemment découvert par M. Bredius — il mourut vers le 1er janvier 1680 — outre une somme de plus de 30 000 florins en argent, somme considérable pour l'époque, nous voyons figurer une superbe collection de 200 tableaux et de plusieurs milliers de dessins, dont 500 de Rembrandt, classés par catégories : des paysages, des sujets historiques et une centaine « représentant la vie de la femme et de l'enfant ». Parmi les tableaux, nous en remarquons plusieurs de Fr. Hals, qui avait peint le portrait de van de Cappelle, et un assez grand nombre de Rembrandt, qui peignit également son portrait. Il serait intéressant de retrouver ce tableau ; peut-être est-ce lui qu'il faudrait reconnaître dans le portrait d'un jeune artiste — coiffé d'un chapeau à haute forme, vêtu d'un costume sombre, un album d'étude à la main — qui nous est signalé par M. Bode (1), dans la collection du comte Carlisle à Castle-Howard, comme celui d'un ami ou d'un élève de Rembrandt, exécuté vers 1648, au temps meme des portraits de Berchem et d'Asselyn que nous avons mentionnés plus haut.

C'est par Samuel van Hoogstraten que nous terminerons l'énu-

(1) Bode, *Studien*, p. 498.

La famille de Tobie et l'Ange.

Dessin à la plume rehaussé de lavis

(COLLECTION DE L'ALBERTINE)

Plate 12

mération des élèves de Rembrandt à laquelle nous avons dû nous borner et qui, toute longue qu'elle soit, est loin d'être complète. Né le 2 août 1627 à Dordrecht, Hoogstraten, après avoir appris de son père les premiers éléments de la peinture, était allé se perfectionner à Amsterdam chez Rembrandt, de 1640 à 1650. Plus tard il avait voyagé, à Vienne d'abord, puis en Italie, ensuite à Londres. De retour à la Haye en 1668, il finissait par se fixer dans sa ville natale, où la direction de la Monnaie lui était confiée. Aussi curieux que nomade, il s'était exercé dans toutes les branches de son art : le genre, le portrait, le paysage, les marines, l'architecture et la nature morte. C'était, de plus, un esprit cultivé, très ouvert, porté à raisonner et à philosopher sur son art, et c'est par là surtout qu'il nous intéresse aujourd'hui, car, appelé lui-même à diriger d'assez nombreux élèves, il a consigné dans son *Livre sur la Peinture* (1) des idées à travers lesquelles il est jusqu'à un certain point possible de reconnaître celles de son maître lui-même. Dès sa jeunesse en effet, Hoogstraten, à l'époque où il était chez Rembrandt, ne se lassait pas de le questionner sur toutes choses et de le poursuivre d'interrogations, que celui-ci accueillait d'ailleurs avec une bienveillance extrême. Un jour cependant qu'il mettait une insistance un peu plus indiscrète à ses pourquoi, il s'était attiré cette réponse : « Arrange-toi de façon à bien mettre en œuvre ce que tu sais déjà ; tu trouveras en leur temps les choses inconnues qui t'inquiètent ». C'est encore un propos entendu dans l'atelier de Rembrandt qu'il rapporte, quand il vante chez un peintre « ce style qui consiste à choisir, à coordonner dans son œuvre les choses qui sont le mieux en harmonie entre elles ». Il semble également qu'on entende Rembrandt lui-même dans ces conseils que Hoogstraten donnait à son frère qui se proposait d'aller à Rome : « Dans ta patrie même tu trouveras tant de beautés que ta vie serait trop courte pour les comprendre et pour les exprimer. L'Italie, si riche qu'elle soit, te sera inutile si tu n'es pas capable de rendre la nature qui t'entoure ». Bien qu'il eût de bonne heure abandonné la manière de son maître, Hoogstraten n'avait pas cessé d'apprécier son talent; il loue chez lui « cette science des reflets qui était son véritable élément ». C'est de lui encore qu'il tient cette préoccupation du

(1) *Inleyding tot de hooge School der Schilder Konst*, 1678.

clair-obscur et cette recherche de l'expression dont il recommandait instamment l'étude à ses élèves. Afin de leur en mieux montrer l'importance, il avait même fait aménager, dans l'ancienne brasserie de l'*Oranger* où il s'était installé à Dordrecht, un théâtre sur lequel plusieurs de ses élèves jouaient la comédie pendant que les autres observaient leur physionomie et leurs gestes, et il reprenait, à l'occasion, les acteurs jusqu'à ce qu'ils eussent trouvé la mimique la plus simple et la plus expressive. Ou bien, d'autres fois, il disposait un jeu d'ombres chinoises pour enseigner à ses disciples les effets variés que peut produire l'éloignement ou le déplacement d'un foyer lumineux. Ces propos, ces exercices n'étaient, à vrai dire, que l'écho ou la mise en œuvre des préceptes que Hoogstraten avait entendu professer à Rembrandt ; et quant à la bienveillance qu'il témoignait à ses élèves, il en avait autrefois trouvé l'exemple chez le maître excellent que Baldinucci, sur le dire de Keilh qui l'avait bien connu, proclamait « tout à fait digne de louange pour le sentiment élevé qu'il avait de son art, autant que pour sa bonté poussée jusqu'à l'extravagance ».

ETUDE D'OURS COUCHÉ.

Dessin à la plume rehaussé de lavis (Collection du comte Brownlow).

LA CAMPAGNE DU PESEUR D'OR.
1651 (B. 234).

CHAPITRE XVII

L'INTÉRIEUR DE REMBRANDT. — TITUS ET SA NOURRICE. — HENDRICKJE STOFFELS. — TABLEAUX OU ELLE FIGURE. — LE PORTRAIT DU SALON CARRÉ ET LA *Bethsabée* DE LA GALERIE LACAZE. — ÉTUDES D'APRÈS NATURE. — LA *Balayeuse* ET LES PORTRAITS DE VIEILLARDS A L'ERMITAGE ET AU MUSÉE DE DRESDE. — *Joseph accusé par la femme de Putiphar*. — LES EAUX-FORTES DE 1654 ET 1655. — LA MAISON DE REMBRANDT ET SES COLLECTIONS.

VIEILLARD A GRANDE BARBE.
Vers 1631 (B. 312).

Affectueux et d'humeur assez casanière, Rembrandt avait dû doublement souffrir de la mort de Saskia, quand, dans cette demeure qu'elle égayait de sa jeunesse, il était resté seul en face d'un petit enfant à élever. Absorbé par son art, étranger à tous les détails de la vie matérielle, il était absolument incapable de tenir sa maison, et son insouciance à cet égard le mettait à la merci des gens qui l'entouraient. Aussi la nourrice de son fils Titus, une certaine Geertje Dircx, veuve d'un trompette nommé Abraham Claesz,

avait-elle pris chez lui un ascendant que justifiait assez d'ailleurs son dévouement à l'enfant qui lui était confié. Saskia, quand elle avait eu cet enfant, était déjà bien affaiblie par la maladie qui devait l'emporter, moins d'un an après sa naissance. La complexion de Titus était donc assez délicate et nécessitait une surveillance assidue. On constate cette apparence un peu maladive dans deux portraits que son père nous a laissés de lui vers cette époque. Ainsi que Claussin et après lui MM. Ch. Blanc et Middleton l'ont supposé, c'est bien Titus que Rembrandt a représenté dans une petite eau-forte (B. 11) qui, d'après le caractère de son exécution, a dû être gravée vers 1652. L'âge du jeune modèle s'accorde, en tous cas, avec cette date. Nous reconnaissons également ses traits fins, son regard ingénu et les longs cheveux qui encadrent son visage, dans un autre portrait signé et daté de 1655 qui appartient à M. R. Kann et nous le montre trois ans après, âgé par conséquent de quatorze ans. Ainsi qu'il en usait d'ordinaire avec ses proches, le maître l'a vêtu d'un costume de fantaisie : béret de velours noir à plume blanche, des perles aux oreilles, justaucorps brun rougeâtre ouvert sur une chemisette froncée et, par-dessus, un manteau verdâtre bordé de fourrure. Ainsi accoutré, il a l'air d'un jeune prince du Nord, une manière d'Hamlet doux et rêveur. Le portrait, surtout la tête, est peint avec amour et met en pleine lumière l'expression charmante de ce jeune visage, et la bonté de son regard, qui rappelle un peu celui de Saskia, indique une nature tendre et aimante. En effet, dans tous ses rapports avec son père, bien que plus d'une fois celui-ci se fût placé vis-à-vis de lui dans une situation assez délicate, la déférence et la piété filiale de Titus ne se démentirent jamais un seul instant. Son tempérament assez débile avait sans doute paralysé son activité, car il ne paraît pas qu'il ait jamais eu une occupation bien régulière. En 1655, il avait déjà essayé de peindre quand Rembrandt fit d'après lui ce portrait, et sur l'inventaire daté de l'année suivante nous voyons figurer trois études de son fils : « une tête de *Marie*, un *Livre* et *Trois Petits Chiens faits d'après nature* ». Mais sa vocation n'était probablement pas très marquée, puisque les documents que nous possédons sur son compte n'indiquent pas qu'il ait persévéré. Si, avec la faiblesse de sa constitution, l'enfance de Titus avait exigé beaucoup de soins, il avait du moins rencontré chez sa nourrice toute l'affection que pouvait

Portrait de Titus van Rijn (1655).

COLLECTION DE M. [illegible]

inspirer l'état d'abandon où elle le voyait. Geertje Dircx s'était même tellement attachée à lui, que, par un testament fait le 24 janvier 1648, elle l'instituait son légataire universel pour tout ce dont elle pouvait disposer de son bien en dehors de ce qui revenait légalement à sa propre mère, à charge par Titus de payer à la fille d'un certain Pieter Beetz de Hoorn une somme de 100 florins et de lui remettre son portrait. Était-ce Rembrandt lui-même qui avait fait ce portrait? Nous l'ignorons; mais, à en croire une ancienne inscription portée sur un charmant dessin du Musée Teyler, ce dessin, dont nous donnons ici une reproduction, représenterait la nourrice de Titus. Peut-être quelque calcul était-il entré dans l'esprit de cette femme, et l'espoir de remplacer un jour Saskia au foyer de son maître se mêlait-il au dévouement qu'elle lui témoignait. Toujours est-il que cette première période de bonne entente n'avait pas duré longtemps. Moins de deux ans après ce testament, Geertje faisait connaître à Rembrandt son intention de le quitter, et elle élevait alors toutes sortes de prétentions, parlant avec aigreur de son désir de révoquer les dispositions qu'elle avait prises, et assignant son maître devant la justice. Rembrandt, à la date du 1er octobre 1649, fit certifier par deux témoins en présence d'un notaire la teneur de ses engagements vis-à-vis de cette femme; mais quand, quelques jours après, le 14 octobre, on voulut présenter à cette dernière l'acte qu'elle devait signer pour confirmer ses dispositions, elle s'y refusa avec emportement et se répandit en injures, alléguant l'insuffisance de la rente viagère qui lui était allouée pour son entretien (1). Plus tard enfin, en 1650, la santé de Geertje et ses facultés mentales s'étant gravement altérées, il avait fallu la faire enfermer dans un hospice, à Gouda. Sur la demande de sa famille, Rembrandt avait, à ce moment, avancé l'argent nécessaire pour payer les frais de son transport et sa pension. Mais quand il se trouva lui-même dans la détresse en 1656, il chercha à rentrer dans ces avances en intentant contre les parents de son ancienne servante une action judiciaire, à la suite de laquelle l'un d'eux, Pieter Dirksz, fut même arrêté et se porta partie civile « à raison des injures et des affronts auxquels il avait été en butte dans toute cette affaire ».

Au cours de ces premiers démêlés, l'un des deux témoins dont, le

(1) *Oud-Holland*, III, p. 95-98, et VIII, p. 175.

1er octobre 1649, Rembrandt avait requis la déposition, était une jeune fille nommée Hendrickje Stoffels, également attachée à son service à cette époque. Cette jeune fille, alors âgée de vingt-trois ans, était appelée à tenir une grande place dans l'existence du maître, près duquel elle devait rester jusqu'à sa mort. Un peu délaissé par ses contemporains, Rembrandt n'était plus pressé par les commandes, et, libre de son temps, il s'était remis, on sait avec quelle ardeur, à ces études désintéressées dans lesquelles, toutes les fois qu'il le pouvait, il aimait à se retremper. Ce retour à la nature, la sincérité avec laquelle il la consultait, la force et la chaleur de ses interprétations marquent d'un caractère tout particulier cette période de sa carrière artistique. Ce n'étaient pas seulement le paysage et les animaux qui l'attiraient, c'étaient des objets quelconques, même les plus insignifiants, qui lui offraient des enseignements, comme la *Coquille* dont nous avons signalé l'eau-forte, ou le *Bœuf éventré* d'après lequel il exécutait en 1655 la superbe peinture du Louvre. Mais, on le comprend, la figure humaine avait encore pour lui plus d'intérêt et plus de charme. Excepté Cornelis de Harlem et quelques-uns des *italianisants* primitifs, nous ne croyons pas qu'en Hollande aucun autre artiste ait fait d'après le modèle vivant des études aussi nombreuses et aussi suivies. En général, nous l'avons vu, c'étaient de jeunes garçons qui posaient devant lui, et pour quelque argent il lui était aisé d'en trouver parmi les pauvres de son quartier, aux environs du port ou sur les quais d'Amsterdam. Mais avec les femmes les négociations étaient plus difficiles, et au milieu de cette société puritaine elles éprouvaient à se montrer nues des scrupules de pudeur dont les peintres avaient quelque peine à triompher. Celles qu'ils parvenaient à décider n'étaient pas, d'ordinaire, des types de beauté, ni de distinction. Parmi celles qui ont posé pour Rembrandt, il en est de tout à fait horribles; le maître copie

PORTRAIT DE TITUS.
Vers 1652 (B. 11.)

Portrait d'Hendrickje Stoffels (vers 1652).

(MUSÉE DU LOUVRE).

Étude de femme nue.

Dessin à la plume rehaussé de lavis.

(COLLECTION DE M. J. P. HESELTINE).

PL. 13

scrupuleusement leur laideur, sans omettre aucune des déformations que l'âge, les conditions de la vie ou les épreuves de la maternité ont pu leur infliger. Il ne transige pas sur ce point et il n'a pas d'autre prétention que de faire vrai. Certaines de ces femmes sont même effrayantes à voir et nos lecteurs en jugeront eux-mêmes par cette maritorne à la mine effrontée, au rire bestial, être avachi et dégradé dont Rembrandt, sans nous épargner aucun des froncements de son cou ou des plis de son ventre, a tracé, dans le dessin dont nous donnons ici un fac-similé, la très magistrale mais trop véridique image (collection de M. Heseltine). La présence d'Hendrickje dans sa maison allait offrir à ses pinceaux un modèle plus digne de les occuper, et, fidèle à ses habitudes de travail, il ne pouvait manquer d'en profiter.

LA NOURRICE DE TITUS.
Dessin à la plume, rehaussé de lavis. (Musée Teyler.)

Dans plusieurs des œuvres de cette période on retrouve, en effet, un type féminin toujours pareil et dont l'âge apparent se rapporte à celui de cette jeune femme. Le beau portrait du Salon carré, au Louvre, peint probablement vers 1652, nous en offre le premier et le meilleur spécimen. On connaît cet admirable ouvrage, auquel la désignation du personnage ajoute pour nous un nouvel intérêt. Hendrickje est vêtue d'un de ces costumes pleins de fantaisie et d'élégance pour lesquels Rembrandt a toujours eu tant de prédilection. Elle porte un bracelet, des

pendants d'oreilles et une broche en perles d'un grand prix, aux montures finement ouvragées. Il serait difficile, nous l'avouons, de vanter la beauté de ce visage au nez un peu gros et aux traits peu corrects; mais l'éclat du teint, la fraîcheur de cette bouche vermeille, ce regard si profond, d'une expression à la fois si vive et si tendre, et ce beau front autour duquel des cheveux ardents se jouent en mèches capricieuses, forment un ensemble plein de charme et de jeunesse, que font encore valoir le naturel de la pose et le goût de l'ajustement. Quant à la peinture elle-même, à la lumière radieuse qui en émane, à l'harmonie puissante des tons fauves de la fourrure et de la robe qui rehaussent si heureusement les carnations de cette aimable créature, ce sont là des prodiges auxquels, en ses meilleurs jours, Rembrandt seul pouvait atteindre et qu'il n'a jamais dépassés.

Le type d'Hendrickje est aussi facilement reconnaissable dans un autre tableau du Louvre, la *Bethsabée* de la galerie Lacaze, datée de 1654. Peinte de grandeur naturelle, la jeune femme est représentée assise et sortant du bain. Elle vient de recevoir la lettre de David et reste plongée dans ses réflexions, tandis qu'une vieille femme placée à ses pieds, sans doute la porteuse de ce billet, est occupée, détail assez prosaïque, à lui rogner les ongles. Disons bien vite encore que les jambes de Bethsabée sont d'une grande vulgarité et que le ventre porte des traces évidentes de déformations. En revanche, le haut du corps, la poitrine et le cou, très finement modelés en pleine lumière, ont une pureté de dessin, un éclat et une délicatesse de couleur qui, suivant la remarque de M. Bode, soutiendraient la comparaison avec les plus beaux ouvrages de Giorgione, de Titien ou du Corrège, les peintres par excellence de la nudité féminine. Mais, nous ne craignons pas de le dire, aucun de ces artistes n'aurait su mettre sur le visage de Bethsabée l'expression si vraie que Rembrandt lui a donnée. Flattée, mais encore indécise, l'épouse d'Uri ne songe pas à repousser les coupables propositions qui lui sont adressées. Elle laisse errer à l'aventure sa pensée dont son vague regard et le trouble de sa physionomie trahissent les incertitudes. Plus tard, vers 1658-1660, c'est encore Hendrickje que nous retrouvons dans une étude d'une crânerie superbe, exposée à Londres, à la Winter-Exhibition de 1883, et qui nous la montre couchée sur un lit, l'épaule découverte,

Bethsabée (1654).

(MUSÉE DU LOUVRE)

La Baigneuse (1654).

(NATIONAL GALLERY)

tirant un rideau rouge de sa main gauche vue en raccourci (1).

Enfin, le meilleur tableau de cette série, la *Baigneuse* de la National Gallery, datée, comme la *Bethsabée*, de 1654, nous offre également les traits d'Hendrickje. Dans ses dimensions restreintes c'est assurément un des chefs-d'œuvre de Rembrandt. Vue presque de face, vêtue seulement d'une chemise, la jeune femme vient d'entrer dans l'eau, et son attitude indique à la fois une impression de bien-être et le saisissement de tout son corps au premier contact de cette eau glacée. Le jour tombant de haut frappe sa poitrine, ses bras et son front, sur lequel sa chevelure d'un blond ardent s'éparpille en mèches folâtres et soyeuses, tandis que le bas du visage et les jambes restent à demi noyés dans une ombre transparente. Autour de ces carnations éclatantes de lumière ou caressées par de mystérieux reflets, les tons bruns du terrain, du fond et de l'eau, l'or et la pourpre foncée des draperies — nous retrouvons parmi ces étoffes l'épais brocart d'or que le peintre avait déjà placé à côté de la *Bethsabée* — forment un merveilleux encadrement. La franchise de l'effet, la largeur de l'exécution, à la fois très attentive et très magistrale, les contrastes de la touche, tout ici indique l'entrain et la maturité d'un artiste sûr de lui, tout s'accorde pour rendre saisissante cette image de grâce robuste et de radieuse jeunesse.

Quand Rembrandt peignit ces divers ouvrages, il était assuré d'avoir toujours près de lui le modèle qui se prêtait si complaisamment à ses études. Depuis quelque temps, en effet, Hendrickje était devenue sa maîtresse. Comme il n'était pas homme à dissimuler, ni à beaucoup se soucier de l'opinion, cette situation bientôt patente n'avait pas laissé de provoquer quelque scandale, et le 23 juillet de cette même année 1654 où elle posait pour la *Bethsabée* et pour la *Baigneuse*, Hendrickje mandée devant le consistoire de son église — cette immixtion dans la vie privée des fidèles est un signe assez caractéristique des mœurs religieuses de cette époque — avait été privée de la communion et sévèrement admonestée. L'eût-elle voulu, elle ne pouvait penser à nier le fait qui lui valait ces remontrances, car l'année n'était pas encore finie qu'elle accouchait d'une fille. Celle-ci, reconnue par Rembrandt, était baptisée le 30 octobre dans la Oudekerk, sous ce même nom de Cornelia qu'en souvenir de

(1) Cette étude, un peu plus petite que nature, qui appartenait alors à sir John Mildmay Bart, a été depuis acquise par un marchand de Londres, M. Wertheimer.

sa mère il avait déjà donné par deux fois à des filles qu'il avait eues de Saskia et qui n'avaient pas vécu. La liaison d'ailleurs remontait à plusieurs années auparavant, et un premier enfant né de ce commerce et mort aussitôt après sa naissance avait été enterré le 15 août 1652 à la Zuiderkerk. C'est bien d'Hendrickje qu'a voulu parler Houbraken quand, sous le nom de « la paysanne de Ransdorp », il la désigne comme la femme de Rembrandt, car, d'après un document découvert assez récemment, c'est d'un village de ce nom, situé sur les confins de la Westphalie, que celle-ci était originaire. A la date du 31 août 1661, Hendrickje donnait, en effet, procuration à son beau-frère, habitant de Breevort, commune voisine de Ransdorp, pour toucher tout l'argent qui pourrait lui échoir dans ce pays. La jeune femme, du reste, n'avait pas reçu grande instruction, et c'est une croix qui tient la place de sa signature au bas de cet acte, aussi bien que dans tous ceux où elle est intervenue. Mais il faut renoncer à l'opinion, pendant longtemps admise, qu'elle ait jamais été l'épouse légitime de Rembrandt. On serait en droit de s'en étonner, car, tout en sachant le prix de la bonne compagnie et des hautes amitiés qu'il comptait parmi elle, l'artiste ne se déplaisait pas dans la société des gens les plus simples. Il n'aurait donc point trop souffert en donnant son nom à une femme dont il ne devait plus jamais se séparer et qui, par le dévouement qu'elle lui témoigna jusqu'à la fin, par sa conduite et par ses procédés vis-à-vis de Titus, prouva

LES DISCIPLES D'EMMAUS.
1654 (B. 87).

La Balayeuse (vers 1654).

(MUSÉE DE L'ERMITAGE.)

bien, nous le verrons plus tard, qu'elle était digne de toute confiance. Peut-être, au surplus, n'avait-elle pas insisté elle-même pour obtenir cette satisfaction, et, rassurée sur l'avenir par l'ascendant que sa bonté aussi bien que l'affection qu'elle lui portait et le besoin qu'il avait d'elle, lui donnaient sur son maître, elle avait franchement accepté sa position. Les embarras financiers dans lesquels celui-ci se trouvait depuis longtemps et qui allaient bientôt amener sa ruine, expliqueraient suffisamment d'ailleurs la réserve d'Hendrickje à cet égard.

JESUS-CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS.
Vers 1657 (B 75).

Plusieurs peintures exécutées par Rembrandt à cette époque représentent certainement aussi des personnes de son entourage immédiat. Deux d'entre elles sont des études faites à quelques années d'intervalle, probablement de 1652 à 1656, d'après une même petite fille, une jeune paysanne, prise peut-être par Hendrickje pour l'aider dans ses soins domestiques. Ce n'est encore qu'une enfant dans le tableau de l'Ermitage, la *Balayeuse*, qui nous la montre vue de face en costume de servante, avec un corsage à bretelles par-dessus sa chemise à larges manches retroussées. Le type est assez vulgaire : une figure ronde et ramassée, un gros nez court, des lèvres épaisses, des cheveux dorés et en broussailles sur un front large et bombé. De ses yeux un peu farouches et grands ouverts, elle regarde devant elle, appuyée sur une clôture grossière. A côté sont placés une corbeille et un seau renversé,

et de ses menottes rougeâtres elle tient un balai, signe de ses attributions. A la façon dont elle le serre sur sa poitrine, on sent la place qu'il tient dans son existence et il semble, en vérité, que dans cette peinture vigoureuse, si vaillamment, si prestement brossée, le maître ait voulu glorifier les ménagères hollandaises, ces épousseteuses, ces lessiveuses par excellence. Nous retrouvons cette même petite personne, avec son type, son costume et presque la même pose, dans un tableau du Musée de Stockholm (n° 584 du catal.) qui, en dépit de sa date 1651 — peu lisible d'ailleurs et dont le dernier chiffre surtout nous paraît assez suspect, — a dû être peint deux ou trois ans après. La fillette a grandi; son visage et ses mains se sont un peu allongés, mais ses traits sont restés pareils. Accoudée à une balustrade dans une attitude méditative, elle rêve, comme il convient à son âge, et Rembrandt, sans doute pour lui complaire, a rehaussé de quelques ornements pris dans sa garde-robe la toilette assez primitive de l'enfant. Elle a passé un collier de perles à son cou, bordé d'une passementerie d'or son costume rougeâtre, et enfermé dans une coiffure élégante ses cheveux correctement tirés sur son front. L'exécution aussi est plus soignée, poussée plus avant; mais elle conserve toute sa puissance et sa verdeur. Des reflets ardents, d'une hardiesse extrême, animent les ombres très intenses. Le visage, bien que calme, recèle une force singulière; la peau est ferme et souple et des veines bleuâtres l'affleurent çà et là; tout dans ce petit corps respire la jeunesse, la santé et la sève généreuse de la vie dans sa première expansion.

C'est, au contraire, la vieillesse et la décrépitude d'une existence a son déclin que nous offrent trois portraits de femme du Musée de l'Ermitage (n°s 804, 805, 806), tous trois de 1654, représentant tous trois la même personne dans des poses presque pareilles, et qui ne diffèrent entre eux que par certains détails de costume et par leurs proportions : l'un étant vu en buste, l'autre jusqu'aux genoux, et le troisième presque en pied. Celui dont nous donnons ici une reproduction (n° 805) nous paraît le plus expressif. Coiffée d'une capeline noire, vêtue d'une pèlerine brune jetée par-dessus une robe rougeâtre ouverte sur un fichu blanc, cette vénérable vieille est assise dans un large fauteuil, les mains croisées sur ses genoux, de pauvres mains ridées et osseuses. Ses traits amaigris ont conservé un reste de beauté, et sa physionomie très touchante est pleine de tristesse.

Portrait d'une vieille femme (1654)

MUSÉE DE L'ERMITAGE

Le naturel de la pose, l'abandon de la personne, l'expression indéfinissable de ses yeux vagues, tout indique la lassitude d'une vie remplie d'épreuves. Elle songe à tous ceux qui l'ont déjà quittée, et n'ayant plus rien à attendre ici-bas, elle trouve dans la vivacité même de ses regrets le gage de ses espérances prochaines. Le portrait de la même vieille qui appartient au comte Moltke à Copenhague est peut-être de qualité supérieure et son irréprochable conservation permet d'en apprécier tous les mérites. Elle semble encore un peu plus âgée, la pauvre femme, et n'a plus beaucoup de force; ses chairs ridées pendent flasques et inertes et ses mains sont soutenues dans une espèce d'écharpe qui les enveloppe. Seul son regard a conservé quelque vivacité et cette expression de majesté auguste que l'honnêteté des habitudes donne à la vieillesse. Enfin, avec la collection des comtes de Salm, le Musée d'Épinal est entré en possession d'un cinquième portrait de cette même personne, représentée cette fois tenant un chapelet et accoutrée d'une cape de drap d'or retombant sur ses épaules; sa chemisette entr'ouverte laisse voir un plastron également en drap d'or. L'exécution violente, un peu sauvage et la tonalité fauve s'accordent assez avec la date 1661 portée sur cette peinture qui, en dépit de ses détériorations, a conservé une grande puissance d'aspect. Le nombre même de ces ouvrages suffit d'ailleurs à nous prouver que ce modèle qui a si souvent posé pour Rembrandt et qu'il costumait ainsi à sa guise, devait faire partie de son entourage immédiat. Sans rien pouvoir affirmer à cet égard, peut-être est-il permis de supposer que c'était la mère d'Hendrickje, ou quelque vieille parente qu'avec sa bonté habituelle, le maître avait recueillie dans son intérieur.

C'est avec une égale éloquence, on le voit, que dans ces images sincères Rembrandt sait tour à tour exprimer la force et l'épanouissement de la vie aussi bien que ses suprêmes apaisements. Dans ces consultations qu'il demande à la nature, il apporte une candeur absolue; il veut avant tout apprendre et se renouveler. Même quand il semble la copier avec une scrupuleuse fidélité, il se peint lui-même à son insu. En présence des aspects multiples de la réalité, comme il ne saurait rendre toutes les apparences qu'elle lui offre, il s'attache à celles qui le frappent, à celles qui s'accordent le mieux avec cette *certaine idée* dont parle Raphaël et que porte en lui tout peintre digne de ce nom. C'est son

intelligence, c'est sa façon de comprendre son art, autant que sa sympathie pour ses modèles et les dispositions de son humeur qu'il manifeste dans ces études si variées, si expressives, où la libre spontanéité du travail fait mieux paraître encore toute son originalité. Mais si gracieuses, si exquises que soient quelques-unes de ses figures de jeunes femmes, peut-être est-il plus personnel et surtout plus touchant dans ces portraits de vieilles où il a exprimé d'une manière exquise cet accord de la physionomie extérieure avec la vie morale de ses modèles. Dans leurs attitudes, dans leurs gestes, dans tous ces traits épars que le tempérament, les habitudes et les mœurs ont imprimés sur leurs personnes, il excelle à les individualiser, à marquer d'une façon inoubliable leur caractère propre et leur nature intime, avec cette manière à la fois grande et simple qui de plus en plus est devenue la sienne.

ÉTUDE D'UN JEUNE GARÇON (TITUS?)
Dessin à la plume (Cabinet de Stockholm).

A côté de ces études faites pour lui-même, le Musée de l'Ermitage, particulièrement riche en œuvres de cette époque, nous offre le portrait d'une autre vieille dame (n° 823 du catal.), exécuté évidemment sur commande, à en juger par l'exécution plus soigneuse et par la correction du costume. Assise dans un fauteuil, celle-ci est coiffée d'un bonnet rougeâtre sous lequel un autre bonnet blanc ne laisse apercevoir que la naissance de ses cheveux, encore bruns. Elle porte une petite colle-

rette droite et un manteau brun brodé de fourrures, passé sur sa robe. Le gris de fer de son corsage forme avec les rouges de sa coiffure et de ses manches une harmonie d'une distinction exquise qu'à l'exemple de son maître, Nicolaes Maes a bien souvent reproduite dans ses tableaux. Ce sont deux vieux époux, vieillis ensemble, que nous offrent deux autres portraits signés et datés de 1655, qui se font pendants au Musée de Stockholm (nos 581, 582): la femme, coiffée d'un turban et vêtue d'une houppelande brune garnie de fourrure, une peinture très large, très sage, de peu d'éclat, mais d'une douceur charmante et s'accordant merveilleusement avec la sérénité du visage de cette personne; le mari, un homme à barbe grise avec un chapeau noir et un costume brun, d'une facture tout aussi remarquable, mais d'une conservation malheureusement assez défectueuse. Parmi les études de vieillards, presque aussi nombreuses que celles de femmes âgées dont nous avons parlé plus haut, quelques-unes soutiennent la comparaison avec ces dernières. Nous ne pouvons que citer ici les deux petits panneaux du Musée de Cassel peints vers 1655, l'un (n° 225) représentant en buste et de profil un homme à cheveux gris, vêtu d'une robe brun foncé, l'autre (n° 226) un homme moins âgé, vu de face, avec un bonnet de fourrure (1); dans la collection de sir Francis Cook à Richmond, un vieillard assis et

LA JEUNE SERVANTE.
Vers 1654. (Musée de Stockholm).

(1) Le Louvre en possède une répétition, mais de qualité un peu inférieure, peut-être une copie.

appuyé sur un bâton, et un autre, d'une date peut-être un peu postérieure, vers 1658, chez sir Humphrey Ward : un homme à grand bonnet rouge, à houppelande d'un brun doré, une figure énergique, un peu méfiante, peinte en esquisse avec des empâtements vigoureux, d'un grand effet. D'autres études, plus importantes par leurs dimensions comme par leur valeur, méritent mieux encore d'être mentionnées. Signalons d'abord au Musée de l'Ermitage : un vieillard aux grands traits vu de face (vers 1654-1656) qui probablement a servi de modèle pour la *Bénédiction de Jacob* exécutée en 1656, et un autre, de 1654, avec un large béret et un costume noir sous une houppelande brune, tableau d'une tonalité discrète avec des ombres partout lisibles et transparentes. Une autre étude de vieillard, cataloguée autrefois sous le nom de Ribera au Musée de Schwerin (n° 855 du catal.), a été avec raison restituée à Rembrandt par M. Bode. C'est une tête très empâtée, éclairée d'en haut par une forte lumière et d'un aspect très brillant. Le meilleur ouvrage de cette série, le *Vieillard* de la galerie de Dresde (n° 1567 du catal.), est signé et daté de 1654; avec sa tournure imposante et son visage aux traits majestueux, le modèle devait plaire à Rembrandt, et l'étude qu'il en a faite est admirable de puissance et de vie. La tête, ombragée d'un large béret, encadrée par de longs cheveux blancs et une grande barbe blanche, semble pétrie dans une pâte abondante, maniée avec une savante décision. Ce n'était peut-être là qu'un modèle de hasard, rencontré dans les rues du voisinage; mais sous son riche costume, et son manteau d'étoffe épaisse retenu par une boucle de métal sur le vêtement rouge, il a tout à fait grand air. Avec son regard assuré, sa fière contenance, sa robuste charpente et les rides profondes dont sa peau est froncée, on dirait un de ces chênes séculaires, au tronc rugueux, dont la cime chenue domine encore les autres arbres de la forêt. Enfin, sans avoir cette ampleur, une autre étude du Musée de Cassel montre bien le caractère de force qui est propre à cette époque ; nous voulons parler de cet *Homme à l'Armure* (n° 223 du catal.) qui porte avec la signature de Rembrandt la date 1655, fausses toutes deux, mais probablement mises à la place d'une signature et d'une date antérieures dont les traces sont encore visibles. L'œuvre, en tout cas, est bien du maître et l'exécution conforme à celle des peintures de cette époque. Depuis que l'habile restauration de M. Hauser lui a rendu tout son éclat,

cette figure d'homme aux traits nobles et réguliers, avec son mâle visage et l'abondante chevelure brune qui le couronne, saisit dès le premier aspect et reste profondément gravée dans le souvenir.

Le profit d'études si variées devait se faire sentir dans les tableaux de cette époque. Déjà dans le *Denier de César*, daté de 1655, un petit panneau avec un assez grand nombre de personnages — après avoir fait partie de la collection Wynn-Ellis, il se trouve maintenant à Londres chez M. Beaumont, — les colorations sont plus animées et plus riches que dans la plupart des peintures de la période précédente. Mais cet éclat des colorations, nous avons à le constater dans deux compositions plus importantes peintes toutes deux en 1655 (1) et qui avec quelques légères variantes représentent le même sujet : la *Femme de Putiphar accusant Joseph devant son mari*. D'une conservation meilleure et d'une couleur plus éclatante que le tableau de l'Ermitage, celui du Musée de Berlin est aussi composé d'une manière plus dramatique. Putiphar, moins confiant dans la parole de sa femme, observe d'un regard plus perçant le visage de Joseph pour essayer de découvrir si l'accusation dont il est l'objet est réellement fondée. La figure du jeune homme est aussi plus expressive; hors de lui, il lève ses yeux vers le ciel, comme pour protester de son innocence, tandis que dans le tableau de l'Ermitage il écoute, les yeux baissés et impassible, la perfidie qu'on lui reproche. Si expressives que soient les attitudes et les physionomies, la richesse extrême et l'accord heureux des colorations constituent cependant le principal mérite de cet ouvrage. Dans aucun autre, Rembrandt n'a su atteindre à cette magnificence, et mieux encore que dans la *Suzanne et les Vieillards*, qui appartiennent également au Musée de Berlin, il a déployé ici toutes les ressources de sa palette. Mais pour éviter l'incohérence et le bariolage de couleurs trop diaprées, il a ramené avec un art exquis la tonalité générale au jeu de deux couleurs amies, opposant les rouges variés de ce tableau aux verts qui y sont répartis avec un goût parfait. Aussi l'aspect de l'ensemble est-il resté simple et c'est une véritable fête pour le regard que cette somptueuse

(1) M. Bode pense que le tableau de l'Ermitage, commencé en 1654 et daté d'abord de cette année, aurait été repris l'année suivante et que le peintre en aurait alors modifié la date. M. Somoff, directeur du Musée de l'Ermitage, me confirme que la date primitive a toujours été 1655.

harmonie dans laquelle Rembrandt a su résumer toutes les magnificences de la vie orientale.

Comme toujours, le maître aime à se délasser d'un travail par un autre. Jamais il n'a pu rester oisif et la diversité de ses tâches est le seul passe-temps qu'accepte son incessante activité. Outre les nombreuses productions dont nous venons de parler, nous trouvons une assez grande quantité d'eaux-fortes gravées pendant les deux années 1654 et 1655. L'exécution y présente, en général, la même simplicité et la même largeur. Comme celles de la période précédente, elles ont été souvent jetées sur la planche sans esquisse préalable et traitées d'une façon sommaire, un peu hâtive. Mais il semble que dans la spontanéité même du travail on sente mieux encore toute la vivacité et le feu de l'inspiration. Presque toutes ces eaux-fortes se rapportent à l'évangile et l'on dirait qu'en parcourant, comme il le fit alors, le cycle complet de la vie de Jésus et en choisissant dans cette vie les épisodes qui lui paraissaient les plus saillants, Rembrandt ait cherché à pénétrer plus profondément qu'il n'avait fait jusque-là le caractère de cette grande figure. Avec une constance émue il s'attache à ses pas; il le suit depuis sa naissance jusqu'au delà de sa mort. Voici, en effet — après la *Nativité* (B. 49) que nous avons déjà signalée et que probablement il faut rapporter à cette époque, — la *Circoncision* (B. 47) dont la scène cette fois se passe dans une étable et non, comme d'habitude, dans un temple (1); puis la *Présentation* (B. 50), d'un effet très pittoresque et gravée d'une pointe très ferme et très sûre, sans doute en 1654, ainsi que la *Fuite en Égypte* (B. 55) avec la Sainte Famille traversant un gué; et la *Vierge endormie* (B. 63) reposant sa tête sur celle de son enfant. Viennent ensuite: *Jésus au milieu des docteurs* (B. 64), un sujet dont nous rencontrons plusieurs répétitions dans l'œuvre gravé de Rembrandt et dans ses dessins; un *Jésus ramené au temple* (B. 60), suivant le titre donné par Wilson à cette planche que Bartsch avait appelée à tort un *Retour d'Égypte*, l'âge de Jésus n'étant aucunement en rapport avec cette dernière désignation; puis le *Christ au Jardin des Oliviers* (B. 75), avec le Christ défaillant, soutenu par un ange, près de là les apôtres plongés dans le sommeil, et au dernier plan, à peine éclairé par les

(1) Cette eau-forte porte à la fois deux signatures et les dates 1654 et 1656.

Homme lisant.

Dessin à la plume et la sépia.

(COLLECTION DU LOUVRE)

lueurs douteuses de la lune, Judas s'avançant à la tête de sa troupe pour s'emparer de son maître, une admirable composition pour laquelle Rembrandt avait fait plusieurs études et qu'il n'a cependant reproduite dans aucun tableau ; enfin, avec les *Disciples d'Emmaüs* (B. 87), que nous avons déjà signalés, la *Descente de Croix au flambeau* (B. 83), planche remarquable par la franchise du travail et de l'effet.

En 1655, Rembrandt, qui était resté en relations avec Menasseh ben Israel, avait également gravé quatre petites eaux-fortes destinées à illustrer un livre écrit en espagnol par ce rabbin : *la Piedra gloriosa o de la estatua de Nabuchadnesar* (1). A l'aide de considérations un peu subtiles et en établissant entre les diverses preuves de son argumentation des liens assez hasardeux, Menasseh cherche à prouver dans ce livre que le songe de Nabuchodonosor est une prédiction de la venue du Messie confirmée par la Vision de Daniel, et que la pierre qui brisa la statue du monarque assyrien, celle sur laquelle s'endormit Jacob et celle avec laquelle David tua Goliath en sont aussi la figure. De pareils sujets n'étaient guère faits, on le conçoit, pour inspirer Rembrandt qui, sentant probablement son inaptitude à les traiter, n'eut jamais qu'un goût médiocre pour les allégories. Il mit cependant tous ses soins à contenter son ami. Après avoir, au début, couvert ses planches d'ombres assez épaisses, il les reprit pour les éclaircir et les remanier dans les états suivants, en cherchant autant qu'il le pouvait à se rapprocher du texte de Menasseh, et à en préciser la signification. Malgré tout, il n'aboutit qu'à des compositions étranges et à peu près incompréhensibles. L'éditeur, paraît-il, n'avait pas été non plus très satisfait du résultat, car, peu après la mort de Menasseh, il fit exécuter de nouvelles planches en modifiant encore, mais sans les améliorer, ces quatre gravures qui ne se trouvent que dans un petit nombre d'exemplaires de cet ouvrage.

En dépit de la date de 1655 que lui assigne M. Middleton, nous ne saurions comprendre parmi les œuvres de cette époque le *Saint Pierre en esquisse* (B. 95) qui, d'après le caractère de l'exécution, nous paraît, ainsi que le pense M. de Seidlitz, gravé longtemps avant, vers 1630. Les analogies du faire avec celui des eaux-fortes de la jeunesse de Rembrandt, comme la *Fuite en Égypte* (B. 54), le *Vieillard* (B. 149), l'*Aveugle vu*

(1) Ce livre, publié à Amsterdam, porte la date 5415, correspondant à l'année 1655 de notre ère.

par le dos (B. 153) et le *Gueux debout* (B. 162), sont tout à fait évidentes. Nous avons, en revanche, à signaler comme se rapportant à cette période : le *Jeu du Kolf*, de 1654 (B. 125), une charmante estampe, avec un joueur occupé à pousser sa boule et deux autres causant entre eux, tandis qu'au premier plan, un quatrième personnage, étendu sur un banc, un peu à l'écart, semble plongé dans ses méditations. Le *Sacrifice d'Abraham* (B. 35), daté de l'année suivante, n'est pas moins remarquable par la sûreté de l'exécution. Enfin, dans la grande planche *Jésus présenté au peuple*, également de 1655 (B. 76), le travail, tout aussi sommaire, est encore plus magistral. A part quelques rehauts d'ombre dans l'architecture, les figures, indiquées d'un trait nerveux, sont pleines de mouvement et d'expression. L'énergique sobriété du dessin fait ressortir d'une manière pathétique la diversité des impressions qui traversent cette foule houleuse, ameutée contre une innocente victime. Et cependant, à partir du sixième état de cette gravure, l'artiste, sans doute mécontent de sa composition, en changeait complètement l'ordonnance. Désireux de mieux fixer l'attention sur la figure principale, il supprimait tout à fait les personnages du premier plan et les remplaçait par une arcade pratiquée dans la paroi de la plate-forme sur laquelle le Christ, entre ses bourreaux, est exposé aux regards et aux injures de la populace.

Après cette longue énumération des œuvres exécutées pendant les années 1654 et 1655, il est permis de dire qu'elles comptent parmi les plus fécondes et les mieux remplies. Rembrandt était heureux; il avait retrouvé un intérieur. Une femme pleine de bonté et de dévouement était devenue la compagne de sa vie; elle prenait soin de son ménage, s'occupait de ses enfants et, à l'occasion, lui servait complaisamment de modèle. De plus en plus il se sentait porté a vivre à l'écart et il ne sortait plus guère d'une maison qu'il avait aménagée à son usage et où il avait accumulé tout ce qu'il croyait utile à son art, tout ce qui pouvait satisfaire sa curiosité. C'est donc le moment pour nous d'entrer dans cette demeure, et l'inventaire dressé les 25 et 26 juillet 1656, en nous fournissant le détail exact de tout ce qu'elle renfermait à cette époque, va nous permettre de pénétrer aussi un peu plus avant dans la vie du maître. Bien située, non loin du port et de la campagne, en plein quartier juif, la maison de la Breestraat, que Rembrandt habitait depuis le

mois de mai 1639, existe encore aujourd'hui, et sauf quelques changements pratiqués pour en faire deux logements distincts, en la dédoublant, elle a conservé extérieurement son aspect primitif. C'est une construction dans le style de la Renaissance italo-hollandaise, en briques et bandeaux de pierre de taille alternés, avec de petites têtes sculptées sur ces bandeaux et, au faîte, un fronton triangulaire orné d'une couronne d'où sortent des banderoles. Outre un rez-de-chaussée élevé de cinq ou six marches au-dessus de la rue, elle comprend deux étages et des greniers. L'habitation était donc assez spacieuse. A l'entrée s'étendait un vestibule aboutissant à une antichambre qui donnait sur deux grandes chambres. Rembrandt couchait probablement dans l'une d'elles, et il s'y tenait le soir pour travailler, préparer ses planches ou tirer des épreuves de ses gravures, car parmi les objets qui les garnissent, nous notons des tables, des presses en bois de chêne ou des îles, un chaudron de cuivre, des abat-jour. Au premier étage, une autre antichambre précédait le grand salon ou cabinet d'objets d'art (*Kunstcaemer*) qui contenait les objets les plus précieux des collections. Les ateliers étaient, sans doute, placés au second étage, afin d'avoir un meilleur jour, et orientés de façon à recevoir largement les rayons du soleil pour fournir au peintre les effets variés qu'il aimait. L'un de ces ateliers, celui de Rembrandt, avait son cabinet de décharge où il conservait ses fourrures; l'autre, non moins vaste, destiné aux élèves, était divisé en cinq compartiments. Le maître s'était, suivant toute vraisemblance, réservé aussi le dernier de ces compartiments, le plus grand, car non seulement il renfermait, comme les autres, des trophées d'objets exotiques, d'instruments de musique et d'armes de tous les pays, mais on y voyait des moulages en plâtre de statues ou de bras et de jambes, faits sur nature, et une grande quantité d'étoffes anciennes, des couleurs et des tissus les plus variés. Mentionnons encore un petit bureau et une petite cuisine dont quelques pots et un peu de vaisselle formaient tout le mobilier. On ne faisait pas grasse chère chez Rembrandt, et ses biographes s'accordent entre eux pour témoigner de ses habitudes frugales. Le linge de corps ou de table, ce luxe des ménagères hollandaises, ne paraissait pas non plus très fourni dans ce logis et l'inventaire est sur ce point d'un laconisme extrême. Il est vrai que la bibliothèque n'était guère mieux approvisionnée : à peine une vingtaine de volumes, en tout, en y comprenant des

exemples de calligraphie, donnés probablement par Coppenol, la *Médée* de J. Six, deux livres allemands, l'un avec des sujets militaires, l'autre une histoire de Flavius Josèphe avec des gravures de Tobias Stimmer (1), et enfin « sa vieille Bible », son livre de chevet, celui qu'il ne se lassait pas de consulter et de relire.

Les diverses pièces étaient garnies de quelques meubles, de chaises anciennes de style espagnol, recouvertes de cuir ou de velours, de miroirs à cadres d'ébène; on y voyait aussi un vieux coffre, plusieurs tables avec leurs tapis, le petit lit en bois doré et sculpté dont nous avons parlé, un rafraîchissoir en marbre, etc. Pour égayer çà et là les murailles, des étagères avec des boîtes de l'Inde en bois doré ou tressées en bambou, des vases, des coupes, des porcelaines, des costumes, des animaux empaillés (2), des minéraux, des coquilles, des poissons, des plantes marines, des bijoux précieux par le travail et par la matière. Enfin un grand nombre d'armures de tous les temps et de tous les pays attestaient la curiosité universelle du maître de ce logis dont les objets d'art proprement dits étaient d'ailleurs le véritable luxe. Sans aucun parti pris à cet égard, Rembrandt avait acheté et amassé indistinctement tout ce qui lui paraissait avoir quelque valeur. C'étaient d'abord des sculptures; des œuvres originales et des moulages de statues ou de bustes antiques, le Laocoon, un Socrate, un Homère, un Aristote, une nombreuse collection de bustes d'empereurs romains (il n'y en avait pas moins de seize), des enfants nus, des têtes et un nègre moulés sur nature, un masque du prince Maurice pris sur lui après sa mort, un bouclier en fer orné de figures par « *Quintin le Maréchal* » et du sculpteur Adam van Vianen, un *Bain de Diane* et un bassin en plâtre avec des figures nues. Le choix des peintures ne montrait pas moins d'éclectisme dans les goûts du possesseur. Parmi les Italiens, alors en grande vogue à Amsterdam, on remarquait deux tableaux acquis par moitié avec le marchand Pieter de la Tombe : la *Parabole du maurais riche* de Palma Vecchio et une grande *Samaritaine* de « *Zjorzjone* » (Giorgione); une tête de Raphaël,

(1) Et non Tobias Timmermann, comme l'ont dit Scheltema et Vosmaer. Ce volume est un in-fol. édité à Francfort en 1580 par S. Feyerabendt : *Opera Josephi viri : de Antiquitatibus judaicis, libri XX.*

(2) Dans un tiroir contenant des éventails se trouvait aussi une peau d'oiseau de paradis, et la collection de M. Bonnat possède deux dessins à la plume faits par Rembrandt d'après cet oiseau.

un enfant de Michel-Ange, un *Camp* du Bassan et deux copies de Carrache. Les Flamands et les Hollandais étaient encore mieux représentés; c'étaient parmi les primitifs : une tête de vieillard de van Eyck, trois tableaux d'un maître très rare : la *Résurrection d'un mort*, la *Barque de saint Pierre* et un *Joseph* par Aertgen de Leyde, puis sept peintures de Brouwer et un portefeuille de ses dessins; un autre tableau de Hals le jeune et deux petites têtes de Lucas van Valckenburg. A côté des œuvres des paysagistes que Rembrandt avait réunies avec une prédilection particulière et que nous avons citées plus haut, il faut également signaler celles de son maître P. Lastman, celles de J. Pynas, un autre *italianisant*, et celles de son ami Lievens : une *Résurrection de Lazare*, un *Ermite*, un *Sacrifice d'Abraham*, une *Nuit de Noël*, tous des sujets chers à Rembrandt, ainsi que deux paysages, dont un *Clair de lune*.

LE JEU DU KOLF.
(1654 B. 125).

Mais les gravures formaient la principale richesse de cette collection, une des plus nombreuses et des plus choisies qu'ait pu alors rassembler un amateur. Ces gravures avaient pour Rembrandt un double intérêt : en même temps qu'elles le renseignaient sur les procédés de ses devanciers dans un art où il était passé maître, il apprenait par elles à connaître les ouvrages les plus célèbres des grands peintres de toutes les écoles, comme Michel-Ange, Raphaël, — il achetait à des prix souvent très élevés les plus belles épreuves de Marc-Antoine, — Titien, dont il avait l'œuvre complet, Holbein, Cranach, Ribera, les Bolonais, des portraits de Rubens et de van Dyck, des tableaux de Jordaens, de P. Brueghel, etc. Mais il goûtait surtout les artistes originaux, ceux qui ont été eux-mêmes leurs propres graveurs, comme Mantegna, Schœngauer, Albert Durer, Callot, et parmi ses compatriotes, Lucas de Leyde, Heemskerk, A. Bloemaert et Goltzius. Il ne se lassait pas de consulter

leurs œuvres; non content de les regarder dans ses cartons, il dessinait celles qui lui semblaient les plus remarquables. C'est tantôt la gravure bien connue de Mantegna, la *Calomnie d'Apelle*, qu'il reproduit très finement à la plume; tantôt c'est le ferme profil d'André Doria, « duc de Gênes », qu'il encadre dans un médaillon; ou bien c'est la *Vierge à la chaise* et le *Portrait de Castiglione* d'après Raphaël. Mais parmi ces compositions des artistes de la Renaissance italienne, il en est une surtout qui l'a frappé; il est vrai que c'est le chef-d'œuvre de Léonard, la *Cène*. Par deux fois il l'a copiée : dans un dessin à la plume daté de 1635 (cabinet de Berlin) et dans un autre, à la sanguine, qui appartient au prince Georges de Saxe. Ce dernier est particulièrement intéressant. Après en avoir tracé soigneusement une esquisse légère, Rembrandt revient à grands coups de crayon sur son travail, avec une intention très marquée. Par des surcharges énergiques, il accuse nettement les moyens ingénieux par lesquels Léonard a su relier entre eux les divers personnages de sa composition et les subordonner tous à la figure principale, celle du Christ placé au centre, dévoilant ainsi cette géométrie cachée que, mieux qu'aucun autre, le grand maître italien, avec son esprit si profondément philosophique, savait enfermer dans ses œuvres et dont, à son exemple et en l'étudiant, Rembrandt voulait s'assurer le bénéfice. En quête d'enseignements, il avait également à cœur de connaître tout ce que, de son temps, on savait de l'antiquité. Aussi avec les médailles, les sculptures et les moulages qu'il a réunis, il possède dans ses nombreux portefeuilles une grande quantité de dessins ou de gravures d'après des statues ou des monuments anciens. Il n'est pas moins curieux des pays lointains, et comme il apprend l'histoire du passé non dans les livres, mais dans les œuvres de ses devanciers, c'est aussi avec ses confrères qu'il fait ses voyages. Nous l'avons vu fréquenter les *italianisants*; il collectionne aussi des vues d'Italie de différents maîtres et des vues du Tyrol par Roelant Savery. Pour l'Orient, il se renseigne avec les *Scènes de la vie turque* de Pierre Coucke d'Alost et les *Edifices turcs* de Melchior Lorch et d'Hendrick van Aelst. Poussant encore plus loin, en dehors même des pays visités jusque-là par des artistes européens, son insatiable curiosité soupçonne des horizons nouveaux et des régions inexplorées. Il regarde du côté de l'Inde et de toutes ces contrées mystérieuses où les hardis navigateurs de la Hollande viennent d'aborder.

Copie de la Cène de Léonard de Vinci.

Musée du Général Comte de Sonnaz à Turin
Collection
Dessins et Aquarelles
Numéro

Outre les innombrables objets rapportés de ces lointains pays, il a pu se procurer des miniatures persanes ou hindoues et leur étrangeté le séduit. Il étudie à diverses reprises cet art à la fois primitif et raffiné, et au Louvre, au British Museum, chez MM. Bonnat, Heseltine et Salting, on peut voir parmi les copies qu'il a faites de ces miniatures : un rajah coiffé d'un casque et assis sur son trône entouré de ses courtisans; un jeune prince à cheval, partant pour la chasse le faucon au poing, etc. C'étaient là des révélations alors tout à fait inédites, mais bien faites pour plaire à Rembrandt. Nul doute qu'il eût été plus ravi encore, s'il avait pu voir quelques-uns de ces dessins japonais dont il semble avoir eu le pressentiment, car dans ses croquis de paysages et dans plusieurs de ses eaux-fortes il montre lui-même ce sens exquis des silhouettes, cette ingénieuse répartition des masses et cette manière spirituelle et imprévue de comprendre la nature qui ont tant ému les artistes de notre temps. Rembrandt, dans cette voie encore, peut être compté parmi les précurseurs et il a été, à son insu, le premier des *japonisants*.

Enfin, après les œuvres des autres, il faut bien mentionner ici les siennes propres ou celles de ses élèves qu'il avait conservées chez lui. Ce sont, pour la plupart, des études d'après nature, des paysages, des *Vanitas* retouchées par lui, des animaux, des têtes ou des académies d'hommes ou de femmes assez nombreuses, deux études de nègre et « un *Soldat en cuirasse* », peut-être celui du Musée de Cassel; enfin quelques tableaux ou esquisses : la *Concorde du pays*, un *Ecce Homo* en grisaille (celui de lady Eastlake), une autre grisaille, aujourd'hui perdue : la *Consécration du temple de Salomon*, une *Vierge*, une *Tête de Christ*, un *Combat de lions*, une *Courtisane se parant*. Plusieurs autres, une *Flagellation*, une *Résurrection*, une *Descente de croix*, existent en double ou même en triple, soit des répliques, soit des copies ou des préparations d'élèves retouchées par le maître, comme un *Bon Samaritain*, par exemple; quelques autres encore, grands et petits, sans désignation, et dans la décharge de l'atelier, soustraite aux regards du public, une *Diane* ou *Danaë*, probablement la Saskia nue de l'Ermitage.

Quant aux gravures, nous relevons dans l'inventaire plusieurs portefeuilles avec l'œuvre complet de Rembrandt, des eaux-fortes de son ami Lievens ou de son élève F. Bol et dans une armoire des reproductions de ses tableaux par J. van Vliet. Enfin ses dessins ne remplissaient pas

moins de 25 albums ou cartons et ils avaient été soigneusement classés par lui, suivant diverses catégories. Figures nues, études d'animaux, paysages, études d'après des statues antiques, simples croquis de compositions ou esquisses plus poussées, tous étaient ainsi répartis dans un ordre méthodique et il est assez curieux de voir cet homme si insouciant de ses intérêts et de tout ce qui touchait aux détails de la vie matérielle, ne rien négliger quand il s'agit de ce qui tient à la pratique de son art.

Telle était cette demeure remplie de tant d'objets précieux, un vrai musée, amassé peu à peu par le grand artiste, non pour se procurer des satisfactions de vanité, mais pour jouir et tirer son profit de toutes ces belles choses dont il aimait à être entouré. On comprend que de l'humeur qu'il était, il ne sortît plus guère d'une maison où le retenaient à la fois ses affections et ses goûts. Mais le jour était proche où il lui faudrait bientôt la quitter et renoncer ainsi à tout ce qui faisait le bonheur de sa vie.

TOBIE ET SA FEMME.
Dessin à la plume (Cabinet de Stockholm).

LE CANAL.
Vers 1652 (B. 221).

CHAPITRE XVIII

IMPRÉVOYANCE ET PRODIGALITÉ DE REMBRANDT. — LE *Géomètre* DE CASSEL. — LA *Leçon d'Anatomie du Docteur Deyman.* — *Jacob bénissant les enfants de Joseph.* — GRISAILLE DE LA *Prédication de saint Jean.* — PORTRAITS A L'EAU-FORTE : J. LUTMA ET HAARING LE VIEUX. — REMBRANDT EST DÉCLARÉ EN FAILLITE. — VENTE DE SA MAISON ET DE SES COLLECTIONS.

TÊTE DE FEMME.
Vers 1631 (B. 358).

Un sentiment bien naturel de sympathie et d'admiration pour les grands artistes nous porte souvent à accuser leurs contemporains de disgrâces ou d'infortunes qui, à distance, nous semblent imméritées. Après avoir été pendant longtemps en butte aux légendes calomnieuses accréditées sur son compte par des biographes trop inventifs, Rembrandt bénéficie, peut-être un peu trop, aujourd'hui, de cette pitié rétrospective qui s'attache au génie malheureux. Bien d'autres artistes cependant, et des plus grands parmi ses compatriotes, ont été comme lui méconnus, ont vécu dans la gêne, et, après une vie misérable, sont morts dans l'abandon ou recueillis par charité dans quelque hospice. La liste en serait longue, et avec les noms de Frans Hals, de Jacob van Ruys-

dael, de van Goyen, d'Aert van der Neer, d'Hobbema, de Jan Steen, de Pieter de Hooch, de Vermeer de Delft, bien d'autres encore figureraient sur ce martyrologe de l'école hollandaise, les uns comme les victimes innocentes de la destinée, les autres comme les propres artisans de leur malheur.

Sachons le reconnaître, Rembrandt est du nombre de ces derniers. La situation où peu à peu il était tombé et qui ne pouvait aboutir qu'à une ruine complète n'est, en réalité, imputable qu'à lui-même. Il avait reçu de ses parents un petit avoir, et avec les héritages dont il s'était grossi, la dot que Saskia lui avait apportée constituait une véritable aisance. De bonne heure très en vue, devenu le portraitiste à la mode, il gagnait beaucoup d'argent. Sans être exagérés, les prix de ses œuvres étaient cités parmi les plus élevés qu'obtenaient alors les artistes. Ses portraits et ses tableaux de dimensions moyennes lui étaient payés 500 florins; on lui en avait donné 1 600 pour la *Ronde de nuit*, et chacune des toiles de la série de la *Passion*, commandée par le prince Frédéric-Henri, lui avait valu, d'abord 600 florins, puis le double pour chacune des deux dernières qu'il livrait en 1646. Il touchait également une redevance de ses élèves et ses eaux-fortes très recherchées se vendaient, à en croire ses contemporains, un prix fort respectable. Dans ces conditions, il est permis de compter Rembrandt parmi les peintres les plus favorisés de son époque. Avec un peu de cet esprit d'ordre que Rubens montra pendant toute son existence, il aurait pu, sinon mener le train de grand seigneur de son voisin des Flandres et laisser après lui une grosse fortune, du moins avoir pignon sur rue et tenir avec honneur sa place au premier rang. Sans parler d'un malaise général et momentané qui, de 1652 à 1655, se fit sentir dans les affaires, bien des causes, toutes personnelles, devaient réduire Rembrandt à la misère (1). Il n'avait jamais connu le prix de l'argent. Généreux et imprévoyant, il était absolument incapable de gérer son bien. Avait-il quelque argent devant les mains, il le dépensait aussitôt pour obliger ses amis ou ses proches, ou

(1) Quelques-unes des informations relatives à la situation financière de Rembrandt se trouvaient déjà dans la brochure de Scheltema et le livre de Vosmaer; mais elles ont été depuis très largement complétées par les nombreuses découvertes faites par MM. Bredius et de Roever et successivement publiées par eux dans *Oud-Holland*. C'est à ce recueil que nous avons emprunté les documents qui figurent dans l'exposé chronologique où nous avons fait entrer tous les résultats essentiels de ces découvertes.

pour satisfaire ses caprices. Dès 1631, nous l'avons vu, il avançait 1000 florins à Hendrick van Uylenborch, et plus tard, avec plusieurs de ses confrères, il lui prêtait encore une somme assez considérable pour laquelle celui-ci avait dû, en 1640, donner une garantie. Vis-à-vis de sa famille, nous savons que Rembrandt n'agissait pas avec moins de libéralité; il s'était montré fort large dans le règlement de la succession de son père et de sa mère et nous ne doutons pas qu'il vînt plus d'une fois en aide à ses frères; d'abord à Adriaen dont le commerce n'avait guère prospéré, puis à sa sœur Lisbeth, portée à Leyde sur la liste des contribuables comme « à demi insolvable et fort mal dans ses affaires ». Avec cette bonté « poussée jusqu'à l'extravagance », dont parle Baldinucci, les occasions de secourir les amis ou les confrères qui se trouvaient dans la gêne ne lui avaient pas non plus manqué. Enfin, si pour lui-même, pour sa table et l'entretien de sa maison il était sobre et n'avait aucun besoin, quand il s'agissait d'acquérir les œuvres d'art ou les objets précieux qu'il désirait, il ne regardait pas à la dépense. Rien à son gré n'était assez beau pour parer Saskia, et dans une enquête faite plus tard, vers 1658 ou 1659, à la requête du curateur des biens de son fils, l'orfèvre Jan van Loo et sa femme, avec lesquels Rembrandt vivait en relations très suivies, certifièrent sous serment, par-devant notaire, qu'à leur connaissance, du vivant de sa femme, le ménage avait eu en sa possession : deux grosses perles en forme de poire, deux rangs de perles précieuses, les plus grosses servant de collier et les autres de bracelets; un gros diamant monté en bague et deux autres diamants en pendants d'oreilles; une paire de bracelets émaillés, la monture d'un livre d'église, divers ouvrages en fer ou en cuivre ciselés, deux grandes pièces de table en argenterie; un plat et une cafetière d'argent, des cuillers et encore d'autres objets. De son côté, à la même époque, Philips de Koninck, l'élève de Rembrandt, déclarait également avoir racheté de son maître, plus de sept ans auparavant, un riche collier de perles précieuses. Par ces détails on peut juger de ce qu'étaient ces collections dont nous avons essayé d'indiquer plus haut les principales richesses. Deux marchands de curiosités : Lodewyck van Ludick et Adriaen de Wees, admis à déposer dans la même enquête, estimaient que de 1640 à 1650 ces collections, sans y comprendre les tableaux, avaient une valeur approximative de 11000 florins. Quant aux tableaux, avec sa

manie d'enchérir à outrance sur la mise à prix dans les ventes — sous prétexte de rehausser son art aux yeux du public, — Rembrandt les avait certainement payés beaucoup plus cher que leur valeur normale. Il ne savait pas d'ailleurs, sur ce point, résister à sa passion, et quand il n'avait pas d'argent pour la satisfaire, il empruntait. Lui rentrait-il quelques fonds, au lieu de les employer à désintéresser ses créanciers, il faisait de nouvelles emplettes et contractait de nouvelles dettes, se contentant de payer quelque acompte sans s'inquiéter de la façon dont plus tard il se libérerait. Dans ces conditions, il ne pouvait manquer d'être exploité par les prêteurs peu scrupuleux auxquels s'offrait, comme une facile proie, cet homme si confiant, si pressé de conclure, qui creusait ainsi de ses propres mains l'abîme où il allait s'effondrer.

CROQUIS A LA PLUME.
(Collection du Musée Boymans à Rotterdam.)

L'acquisition de sa maison devait aussi avoir pour Rembrandt les conséquences les plus désastreuses. Quand il l'avait achetée, au commencement de 1639, il était loin d'avoir à sa disposition les 13000 florins qu'elle lui coûtait. Quelque temps après la vente, il en avait payé à peu près la moitié, et des termes avaient été fixés pour le paiement du surplus. Non seulement il avait négligé d'effectuer les versements aux époques prescrites, mais

à partir de 1649 il n'avait plus donné aucun intérêt, ni même soldé les contributions, laissant ce soin à l'ancien propriétaire, un certain Christoffel Thysz. Ce dernier, qui avait d'abord témoigné une grande confiance à son débiteur, commençait à se lasser et il lui fit, à la date du 1er février 1653, signifier d'avoir à bref délai à se libérer de ce qu'il lui devait encore, soit 8470 florins en principal, intérêts et avances faites. Rembrandt, qui n'était pas en mesure de lui donner satisfaction, répondit qu'il ne verserait pas la somme avant qu'on lui eût délivré les titres de propriété. C'était là évidemment une défaite pour masquer la gêne où il se trouvait. Si patient qu'il fût, Thysz pensa qu'après treize ans révolus, son attente avait été assez longue et il mit Rembrandt en demeure de lui payer le reliquat de sa dette ou de quitter la maison. Ce dernier parti n'était pas du goût du peintre, et peut-être avait-il essayé à ce moment de donner quelque satisfaction à son créancier, car le 28 mars suivant, désireux de faire rentrer de l'argent qui lui était dû, il avait chargé de ce soin un certain François de Coster, par une procuration dans laquelle deux de ses élèves, Heyman Dullaert et Johann Hindrichsen, étaient intervenus comme témoins. Mais les rentrées furent, sans doute, insuffisantes, et peut-etre aussi Rembrandt en avait-il employé le montant à d'autres usages.

PILATE DÉCLARE JÉSUS INNOCENT.
(Cabinet de Stockholm.)

Toujours est-il que, pressé de rembourser Thysz, il contracta au mois de septembre de l'année 1653 un emprunt de 8400 florins envers le conseiller C. Witsen et le marchand Isaac van Hertsbeek, chacun par moitié.

Ceux-ci, pour plus de sûreté, firent certifier leurs créances par-devant le conseil des échevins, le premier pour une somme de 4180 florins à la date du 29 janvier 1653, le second pour 4200 florins à la date du 14 mars suivant. Rembrandt, fidèle à ses habitudes de négligence et probablement à court d'argent, n'avait pas versé la totalité de cet emprunt à Thysz, car celui-ci, pour la somme qui lui restait due, conserva sur la maison une hypothèque de 1170 florins. Grâce à la précaution qu'ils venaient de prendre, Witsen et van Hertsbeek pensaient avoir privilège sur les biens de leur débiteur; mais leur situation vis-à-vis de Rembrandt n'était pas, en réalité, aussi nette qu'ils le croyaient.

Saskia avait, il est vrai, institué son mari légataire universel et nous savons que, confiante dans sa loyauté, elle l'avait même, par une clause expresse et contrairement à l'usage, dispensé de faire dresser, après son décès, un inventaire établissant l'état de l'avoir et la part afférente à son fils.

Avec les années, la gène de Rembrandt étant devenue plus notoire et sa ruine imminente, les parents de Saskia qui, au début, avaient cru devoir respecter sa volonté, finirent par s'émouvoir. Il leur appartenait de prendre en main les intérêts du mineur et en 1647 ils obtinrent qu'on cherchât, du moins, à évaluer le chiffre auquel s'élevait la fortune du ménage en 1642, au moment de la mort de Saskia. Rembrandt crut pouvoir fixer ce chiffre à 40750 florins, dont la moitié, par conséquent, soit 20375 florins, revenait à Titus. En déduction de cette somme, son père, le 17 mai 1656, l'avait fait substituer à ses droits dans la possession de la maison de la Breestraat, par-devant la Chambre des Orphelins.

Ce n'était point évidemment l'affaire des créanciers de Rembrandt, qui, en présence de cet acte, moralement peu correct et destiné à infirmer la validité de leurs créances, s'alarmèrent à bon droit, disant qu'il y avait là une véritable fraude commise à leur égard. Nous verrons plus loin les procédures compliquées auxquelles donna lieu ce litige,

qui ne fut tranché qu'après une longue suite de débats ouverts devant les diverses juridictions.

Dans l'intervalle, à la date de 1654, se place un incident assez bizarre et qui prouve que, la situation de Rembrandt étant connue, des agents d'affaires aux aguets cherchaient à l'exploiter. Un certain Dirck van Cattenburch, homme fort entreprenant, et lui-même amateur d'objets d'art, pensant bien que Rembrandt ne pourrait conserver la maison qu'il lui était impossible de payer, était venu lui proposer d'en acheter une autre.

La combinaison qu'il lui soumettait, bien qu'un peu étrange, était de nature à plaire à l'artiste, puisque, au lieu de débourser de l'argent, le vendeur lui en avancerait. L'acquisition serait faite pour le prix fictif de 4 000 florins et Rembrandt recevrait 1 000 florins comptants, à charge par lui de se libérer moyennant 3 000 florins payables en tableaux et en gravures; il devrait de plus exécuter à l'eau-forte le portrait du frère du vendeur, le sieur Otto van Cattenburch, secrétaire du comte de Brederode à Vianen, et ce portrait « serait aussi soigné que celui de Jan Six ». Le projet reçut un commencement d'exécution; Rembrandt avait touché les 1 000 florins, et, d'après une estimation dont les marchands de curiosités Lodewyck van Ludick et Abraham Francen furent les taxateurs, il avait également fourni une certaine quantité de peintures et d'eaux-fortes, qui, en y comprenant six petits tableaux de Brouwer et de Porcellis ainsi que le portrait qu'il devait graver à l'eau-forte moyennant 400 florins, s'élevaient à un total de 3 861 florins. Cependant cet arrangement ne semble pas avoir eu de suites, car le portrait à l'eau-forte d'Otto van Cattenburch ne figure pas dans l'œuvre du maître et les parties avaient sans doute terminé cette affaire à l'amiable puisque dans la masse de la faillite de Rembrandt on ne trouve aucune mention de sommes à payer ou à recouvrer de ce chef.

Ayant pris, autant qu'il le pouvait, ses précautions pour sauvegarder les intérêts de Titus, Rembrandt avait essayé, sinon de se libérer vis-à-vis de ses créanciers, du moins de leur faire prendre patience en leur donnant quelque argent sur les gains que lui rapportait son travail. Le nombre et l'importance des ouvrages exécutés par lui en 1656 témoignent de l'activité qu'il déploya et il n'est guère d'année de son existence qui ait été marquée par une production plus active. Comme toujours,

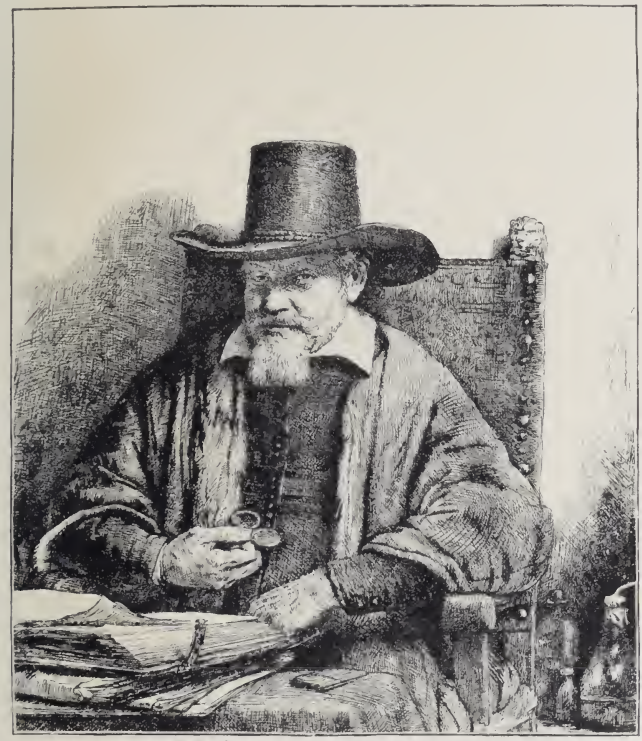
du reste, son art était sa meilleure ressource contre les ennuis et les préoccupations qui l'assiégeaient. Parmi les portraits datés de cette année, nous signalerons d'abord, au Musée de l'Ermitage, celui d'une jeune femme assise près d'une table couverte d'un tapis rougeâtre, sur laquelle elle est appuyée ; des pommes et un livre de prières sont placés à côté d'elle. Vue presque de face, elle tient un œillet dans sa main droite et porte, par-dessus une robe à manches rouges, un vêtement noir sur lequel est rabattu un large col blanc, retenu par une agrafe d'or. Ses traits sont réguliers et sa bouche vermeille ; son regard calme et assuré, la fraîcheur de son teint dénotent une nature saine et robuste. La simplicité du costume, les mains larges, un peu rustiques, sembleraient même indiquer que nous sommes ici en présence de quelque amie d'Hendrickje.

LE DOCTEUR ARNOLD THOLINX.
1656 (Collection de M. Ed. André)

En tout cas, le maître a mis tous ses soins et il a pris un plaisir évident à peindre cette honnête personne dans une lumière très forte et très colorée qui fait encore mieux ressortir son air de santé et d'équilibre parfait.

Nous trouvons également au Musée de Copenhague les portraits de deux époux se faisant pendants, dont l'un, celui de la femme, est daté de 1656.

Tous deux sont vus de face et élégamment vêtus. Le mari, un jeune homme aux longs cheveux blonds, porte une large toque brune ornée de guirlandes de perles et un costume noir rayé d'or et fixé par une



LE DOCTEUR ARNOLD THOLINX.
Vers 1655 (B. 284).

boucle sur son gilet rouge. Malheureusement la peinture, qui d'ailleurs a souffert, est un peu molle et l'expression assez indécise. La dame a plus de distinction ; appuyée d'une main sur un fauteuil rougeâtre, elle tient dans l'autre un œillet, comme la jeune femme de l'Er-

mitage. Sa robe jaune, à fronces, est recouverte par une casaque de velours noir bordée de fourrures. Très richement coiffée, elle est aussi parée de boucles d'oreilles d'or et d'argent et une broche en forme d'étoile rattache sa chemise à sa collerette. Les yeux petits et timides, le front haut, le nez droit et la physionomie ingénue forment un ensemble d'une individualité très particulière et Rembrandt, qui sait, quand il le faut, modifier sa manière habituelle, a pris soin d'éviter ici les ombres et les contrastes trop accusés, pour exprimer avec plus de charme l'aimable visage de son modèle.

Grâce à la récente et habile restauration de M. Hauser, le *Portrait d'un Géomètre* que possède le Musée de Cassel a retrouvé une fraîcheur et un éclat que nos visites précédentes dans cette collection, si riche en œuvres de Rembrandt, ne nous avaient pas permis de soupçonner. La signature du maître inscrite autrefois sur ce tableau a disparu, il est vrai, dans cette opération ; mais l'œuvre nous semble porter aujourd'hui en elle-même le meilleur témoignage de son authenticité, et quant à la date 1656 qui a persisté, elle est tout à fait confirmée par le caractère de l'exécution.

Nous ne croyons pas, en tout cas, que jamais Rembrandt ait abordé avec plus de franchise et rendu avec plus de force que dans cette peinture l'expression de la vie intime. Assis devant sa table couverte de papiers, le vieillard tient d'une main une équerre et de l'autre sa plume. Il est vêtu d'une houppelande rougeâtre garnie d'une épaisse fourrure fauve. Sa barbe est blanche, et des cheveux blancs et soyeux, déjà plus rares, couronnent sa tête fine et intelligente. La simplicité de sa pose, son air calme et réfléchi, sa petite main ridée et nerveuse et jusqu'à ce flambeau à demi consumé posé sur ses papiers, tout montre l'homme d'étude, voué aux longues recherches et aux plus hautes spéculations de l'esprit. Mais cette fois, comme étonné lui-même des révélations imprévues que vient de lui apporter son travail, il a cessé d'écrire et paraît plongé dans sa méditation. Son regard vague, à demi noyé dans l'ombre, suit son idée, tandis que sur son front caressé par une vive lumière on sent comme le souffle et le frisson de la pensée qui le transporte. La facture à la fois contenue et hardie, et surtout la délicatesse merveilleuse du clair-obscur expriment avec un bonheur singulier cette illumination d'une âme humaine qui, envahie par les

Le Géomètre (vers 1656)

(MUSÉE DE CASSEL)

clartés soudaines de la vérité, cherche à les fixer, à les retenir en elle et demeure plongée dans une muette extase.

C'est la force et la plénitude de la vie, au contraire, qu'avec toute la maturité de son talent, Rembrandt a su nous montrer dans l'admirable portrait du docteur Arnold Tholinx qui, après avoir fait partie de la collection van Brienen, a trouvé un asile digne de lui dans la princière habitation de M. Édouard André. Le grand artiste apparaît avec toute sa puissance dans ce chef-d'œuvre dont la gracieuse obligeance de ses possesseurs nous permet de donner ici une reproduction. Tholinx est représenté presque de face, coiffé d'un chapeau noir à larges bords et vêtu d'un costume noir très simple. Des ombres intenses, mais très transparentes, accusent la ferme construction de son mâle visage, au teint coloré, aux traits énergiques. Les carnations éclatantes se détachent franchement sur le col blanc rabattu et sur le fond gris; la bouche entr'ouverte semble respirer. En dépit de l'âge qu'indiquent seulement la barbiche et les moustaches grisonnantes, le sang circule généreusement sous la peau toujours souple, et le regard a conservé cette perspicacité qui dénote le praticien consommé. L'exécution, d'une ampleur magistrale, est pleine de feu ; sa décision et sa sûreté font pressentir la grande manière des *Syndics*. Le peintre d'ailleurs s'était déjà familiarisé avec son modèle, en gravant d'après lui, probablement l'année précédente, la belle eau-forte où il l'a représenté également presque de face, assis à sa table de travail, un livre ouvert devant lui, et des fioles avec une cornue placées à côté. Rembrandt avait toujours aimé la compagnie des médecins; il avait récemment fait les portraits d'Éphraïm Bonus et de van der Linden, et au début de sa carrière, Tulp avait aidé à ses succès en lui commandant la *Leçon d'Anatomie*. Il pouvait parler de ce premier patron avec Tholinx qui, en sa qualité d'inspecteur du collège médical, avait eu à reviser le *Formulaire pharmaceutique* de Tulp.

C'est probablement aussi par Tholinx que l'artiste fut mis en relations avec le successeur de ce dernier, Joh. Deyman, qui le chargeait, à son tour, de peindre, pour la salle des séances de la Gilde des chirurgiens, un tableau, qui fut très endommagé et en partie détruit en 1723 par un incendie. La peinture cependant a dû subir, depuis cette époque, des détériorations plus graves encore, car Reynolds qui la vit en 1781 dans le local de la Gilde, après avoir vanté le cadavre « si fort en raccourci

que les pieds et les mains se touchent pour ainsi dire », ajoute: « Il y a quelque chose de sublime dans le « caractère de la tête qui en rappelle une de Michel-Ange. Le tout est bien peint et le coloris tient beaucoup de celui du Titien. » Au lieu de ces analogies assez douteuses, Reynolds aurait pu, avec plus de raison, signaler l'emprunt positif fait par Rem-

LA LEÇON D'ANATOMIE DU DOCTEUR J. DEYMAN.
1656 (Ryksmuseum d'Amsterdam).

brandt, pour le raccourci de ce cadavre, au *Christ mort* de Mantegna (1) qu'il connaissait par une gravure ou par un dessin du maître. Quant à l'exécution, il faut bien convenir que, dans l'état actuel du tableau, il n'est plus guère possible d'en apprécier la valeur. Le linge blanc, le visage de l'opérateur et surtout celui du cadavre donnent seuls aujourd'hui quelque idée de l'ampleur de la peinture primitive, qui probablement avait été faite elle-même sur une toile déjà couverte. On retrouve,

(1) Aujourd'hui au Musée Brera, à Milan.

en effet, çà et là quelque trace d'un travail antérieur, notamment les restes d'une tête d'amour que, par une bizarre ironie, on entrevoit encore

LA DESCENTE DE CROIX DITE AU FLAMBEAU.
1654 (B. 83).

à côté de ce ventre à large plaie béante, de ce crâne ouvert et de ces chairs bleuissantes et décomposées dont le maître, autrefois mieux inspiré, nous avait épargné la vue dans sa *Leçon d'Anatomie*. D'autres

détails non moins répugnants nous sont d'ailleurs fournis par un croquis de Rembrandt lui-même, dans la collection de M. Six, et par un dessin d'ensemble de la composition fait en 1760 par Dilhoff — il appartenait à M. Vosmaer — et qui nous montrent le docteur Deyman, la tête couverte, faisant sa démonstration en présence de neuf auditeurs, tandis que son aide le docteur Gysbert Kalkoen tient à la main la boîte osseuse du crâne du sujet, qui, suivant l'usage, était probablement un condamné à mort livré après son exécution aux opérateurs. Malgré l'état de ruine de ce qui reste du tableau, il faut louer les amateurs généreux qui, au moyen d'une souscription organisée entre eux, ont pu, de moitié avec la ville d'Amsterdam, racheter en Angleterre et faire rentrer dans leur patrie le fragment aujourd'hui exposé au Ryksmuseum et dont MM. Bode et Richter avaient les premiers signalé l'authenticité (1).

A cette même date, un autre tableau du Musée de Cassel, tout aussi important et qui n'a pas moins que le *Géomètre* bénéficié des soins habiles de M. Hauser, le *Jacob bénissant les fils de Joseph*, mérite d'être compté parmi les ouvrages les plus accomplis de Rembrandt. Sentant ses forces décliner, le patriarche a fait approcher de son lit les jeunes enfants de son fils bien-aimé. Après les avoir embrassés, il les bénit en posant sa main droite sur la tête d'Éphraïm, le plus jeune des deux. Joseph, voyant la méprise de son père, veut l'éclairer et ramener son bras vers Manassé; la femme de Joseph se tient silencieuse à côté de son mari. Telle est, dans sa simplicité, cette composition que Rembrandt avait étudiée et remaniée à diverses reprises et à laquelle il a su donner un caractère pénétrant d'intimité et de grandeur. Un lien étroit unit entre elles ces cinq figures et cependant chacune d'elles a sa signification très précise. Le vieillard (2) avec sa longue barbe blanche et son expression auguste semble faire effort pour retenir encore un moment la vie qui lui échappe, car il a un dernier devoir à remplir. Son regard déjà voilé, le geste incertain de ses mains appesanties par l'âge, et qui cherchent à tâtons la tête du jeune enfant; le beau visage de Joseph sur les traits duquel on lit à la fois le sentiment de la justice et le respect qu'il doit à son père; la physio-

(1) C'est grâce à l'initiative de M. le docteur J. Six que cette acquisition fut faite en 1883, au prix de 1 400 florins.

(2) Nous avons dit qu'on retrouve son type dans un tableau du Musée de l'Ermitage (n° 818 du catal.).

nomie satisfaite de sa femme qui assiste heureuse à cet acte qui va consacrer la prééminence de son préféré; la figure rose et blonde de ce dernier, adorable d'innocence et de naïveté, pendant qu'il reçoit la bénédiction de son aïeul, tandis que l'aîné — une tête brune, éveillée et hardie — semble avoir conscience de ses droits méconnus, ces contrastes fournis par la diversité des âges et des impressions, ces nuances délicates de la vie et plus encore l'unité saisissante de la scène, tout commande une admiration sans réserve. La simplicité même des attitudes, des vêtements et de la disposition s'harmonise ici avec cette noble représentation de la vie primitive des patriarches. C'est à la seule expression des sentiments humains que Rembrandt veut s'attacher en traitant, avec la grandeur qui leur convient, ces sujets sacrés dont parfois il avait compromis la gravité par ses recherches d'accessoires et de costumes, par ses architectures bizarres, par toute cette défroque et ce pittoresque d'un Orient de convention que jusque-là il avait tenu à y introduire. C'est aussi une nouveauté chez le maître que la douceur de l'harmonie de ce tableau de Cassel, avec ses intonations amorties, claires et suaves, avec ces gris pâles et ces jaunes passés que relèvent çà et là quelques nuances fauves ou des rouges plus francs. La lumière, comme la couleur, est limpide, égale et discrète, et l'effet obtenu presque sans oppositions. Perdus dans une pénombre blonde, les détails secondaires ne se révèlent que par des indications très larges, et l'exécution, d'une ampleur extrême, plutôt effacée et contenue, s'accorde merveilleusement avec la solennité de la scène, avec le silence et l'apaisement qui se font autour du lit de ce mourant. On pense à peine à cette exécution, tant elle est peu apparente, spiritualisée en quelque sorte par ce poète qui, au moment même où tout se réunit pour l'accabler, conserve dans son art toute sa sérénité et se montre à nous tel qu'il est, tendre, affectueux et pathétique. En même temps que par son admirable talent il s'assure les suffrages des maîtres de l'art, Rembrandt se fait comprendre des plus humbles par sa naïveté familière; sans avoir besoin de se hausser pour atteindre l'éloquence, il trouve au fond de lui-même le secret de cette force qui se possède, et son émotion communicative éveille un écho dans toutes les âmes.

C'est vers la même époque et probablement même en 1656 qu'a été peint un autre tableau de dimensions presque aussi importantes, le

Reniement de saint Pierre de la galerie de l'Ermitage, avec des figures de grandeur naturelle vues jusqu'aux genoux. La scène, qui se passe au milieu de la nuit, conformément au texte de l'Évangile, n'est éclairée que par le flambeau que tient une servante, en abritant de sa main la flamme dont toute la clarté est ainsi projetée en plein sur l'apôtre placé à côté d'elle. Celui-ci, enveloppé dans un grand vêtement de laine jaunâtre, supporte avec calme le regard interrogateur de cette femme, et d'un geste expressif il semble protester qu'il ne connaît pas le Christ. Devant eux, un soldat assis dans l'ombre, sur le rebord d'un mur, tient dans sa main son casque et une partie de son armure ; un autre soldat, debout, prête l'oreille aux propos du groupe, et plus loin plusieurs personnages, qu'on entrevoit confusément, ne sont éclairés que par les vagues reflets d'un feu allumé dans le fond. Tandis que la lumière, égale et diffuse, n'offrait que des oppositions très douces dans la *Bénédiction de Jacob*, elle est, au contraire, très restreinte dans le tableau de l'Ermitage, uniquement concentrée sur le visage de saint Pierre et sur le corsage rouge de la servante, une femme d'une belle tournure, ajustée avec beaucoup de goût. L'exécution, d'une largeur extrême, fait ressortir le piquant de l'effet, et la tonalité générale des bruns et des jaunes qui dominent dans ce tableau contraste avec le vermillon très vif du corsage, la seule coloration franche que le maître ait ménagée dans son œuvre. Cette même harmonie de tons jaunâtres, nous la retrouvons avec plus d'éclat dans un autre tableau tout aussi important qui nous paraît avoir été peint vers cette époque : le *Pilate se lavant les mains*, acquis récemment de lord Mount-Temple par M. Sedelmeyer (1). Dans deux dessins, presque pareils, qui font partie des collections de Stockholm et de Vienne, Rembrandt avait cherché à rendre le côté pathétique de cet épisode, qui plusieurs fois déjà l'avait tenté. Il semble que dans la peinture il n'en ait plus visé que l'aspect pittoresque. Le Christ est absent et la silhouette des hommes d'armes que l'on aperçoit échelonnés à gauche sur le ciel produit un effet assez bizarre. Quant à Pilate, heureux de se délivrer de toute responsabilité « dans l'affaire de cet homme juste », il se lave les mains avec un air de satisfaction manifeste. Debout devant lui, un enfant tête nue et vêtu d'une robe verte à

(1) C'est à la gracieuse obligeance de M. Sedelmeyer que nous devons la reproduction qui accompagne ces lignes.

Pilate se lavant les mains (vers 1656).

COLLECTION DE M. [illegible]

manches rouges, lui verse l'eau d'une aiguière dans un grand bassin d'argent, et à côté de Pilate un vieillard à barbe grise, sans doute un

JAN LUTMA.
1636 (B. 276).

de ses conseillers, paraît approuver sa prudence. En réalité, le sujet du tableau, c'est l'accord des gris de fer de la muraille avec les jaunes brillants du costume de ce vieillard et le ton d'or de la simarre de

Pilate qui, mêlé au cliquetis des pierres précieuses dont elle est ornée, produit un effet éblouissant.

Un autre ouvrage d'un caractère tout à fait différent témoigne de la souplesse de Rembrandt et des ressources inépuisables de son génie toujours en action. C'est la belle grisaille de la *Prédication de saint Jean*, datée de 1656 et qui, après avoir fait autrefois partie de la collection de Jan Six, avait été achetée au prix de 40 000 francs par le cardinal Fesch; elle appartient aujourd'hui à lady Dudley. Elle avait été peinte par le maître probablement pour servir d'esquisse à une gravure qu'il se proposait d'exécuter et qui eût fait pendant à la *Pièce aux 100 florins*. Déjà l'année d'avant, pour l'eau-forte de l'*Ecce Homo* (B. 76) que nous avons mentionnée, il avait peint une autre grisaille portée à son inventaire et qui, de la collection de W. Six vendue en 1734, était passée en Angleterre (1). Dans sa tonalité d'un brun jaunâtre, presque monochrome, cette *Prédication de saint Jean* est un véritable tableau d'un fini très précieux et l'on comprend qu'après y avoir mis tant de soin, Rembrandt, qui n'aimait pas à se recopier et qui n'avait d'ailleurs plus d'élève à qui confier la préparation d'un travail aussi délicat, ait renoncé à en faire une gravure. Celle de Norblin ne saurait, en tout cas, donner aucune idée de l'original; tandis que les étrangetés et les détails un peu risqués de la composition y sautent aux yeux, ces menus défauts disparaissent absolument devant la beauté saisissante de l'œuvre que possède lady Dudley. Maigre et ardent, debout sur une éminence, le précurseur en pleine lumière, la main sur sa poitrine, harangue la foule qui l'entoure, foule innombrable, traversée par les impressions les plus diverses et dans laquelle tous les âges, toutes les conditions, tous les tempéraments sont représentés. A la complexité des épisodes, s'ajoutent la variété des costumes, la richesse pittoresque du paysage, le fourmillement de la vie, la diversité des animaux. Dans cette grotte tapissée de plantes, envahie par une végétation luxuriante, un escalier débouchant vers la gauche donne accès à des architectures fantastiques; un obélisque surmonté d'un buste est placé à l'entrée; de l'autre côté d'un fleuve qui s'épand en cascades sous les arches d'un pont, s'étagent des montagnes semées de forêts, de châteaux forts et de villages. Çà et là

(1) Nous ignorons quel en est aujourd'hui le possesseur, mais elle figure dans le *Catalogue raisonné* de Smith (n° 88) comme appartenant à M. Jérém. Harman.

des chevaux se reposent, des vaches ruminent à l'écart, des chiens se battent et des chameaux viennent d'amener une caravane. Droits, assis ou accroupis, des guerriers avec des hallebardes ou des lances, des personnages vêtus de longues houppelandes, des citadins, des paysans, des pauvres, des enfants qui se chamaillent ou se soulagent, des femmes qui les gourmandent ou les caressent, des auditeurs attentifs ou distraits, hésitants ou convaincus, argumentant les uns avec les autres ou plongés dans une muette extase, tout un peuple, tout un monde est rassemblé autour de l'orateur. Et cependant, en dépit de la multiplicité des détails qui la remplissent, cette composition si touffue paraît simple, tant les lignes y sont habilement rythmées, les masses bien réparties, les groupes savamment reliés entre eux. Ce qui domine, c'est la tenue superbe de l'ensemble et l'unité de l'aspect ; c'est par-dessus tout cette figure fiévreuse et passionnée du prédicateur qui, au milieu de ce décor grandiose, tout enflammé, hors de lui, s'abandonne au souffle de l'inspiration et d'un geste magnifique fait pénétrer dans ces âmes naïves le levain de la parole divine.

A côté de cette merveilleuse composition, la seule eau-forte de 1656 qu'ait inspirée la Bible, *Abraham recevant les anges* (B. 29), bien que son arrangement soit assez pittoresque, ne mérite guère d'être citée que pour l'étrangeté un peu vulgaire des types et des costumes des personnages. En revanche, plusieurs des portraits gravés de cette période comptent parmi les meilleurs de Rembrandt. Le moins heureux, pourtant, est celui d'un de ses amis, le marchand de curiosités Abraham Francen (B. 273), qui ne cessa pas de lui être dévoué et lui donna par la suite des témoignages réitérés de son attachement. Suivant sa coutume de nous montrer ses modèles dans leur vrai milieu, vaquant à leurs occupations habituelles, le maître a représenté Francen assis près d'une fenêtre et regardant une estampe qu'il tient dans ses mains. Sur la table sont placées d'autres gravures, ainsi qu'un magot en porcelaine de Chine; un triptyque, avec le Calvaire au centre, et deux autres tableaux sont suspendus à la muraille. Malheureusement l'opacité des noirs et aussi une certaine rudesse dans l'exécution font paraître un peu excessif l'effet du clair-obscur de cette planche dont l'ordonnance est, du reste, irréprochable. Il faut tout louer, au contraire, dans le *Portrait de Janus Lutma* (B. 276), daté de 1656. C'était aussi, sans doute, un ami du maître

et en tout cas un homme dont la société devait lui être agréable. Originaire de Groningue, Lutma, alors âgé de soixante-douze ans, jouissait à Amsterdam d'une grande réputation comme sculpteur et comme orfèvre. Ses plats, ses vases, ses coupes d'un style particulier, un peu lourd, mais plein de largeur et de richesse, étaient très recherchés des amateurs et servaient souvent de prix pour les concours des corporations militaires. Ils figuraient en belle place sur les dressoirs des maisons patriciennes ou dans les trésors des Gildes, et plusieurs d'entre eux sont encore conservés aujourd'hui dans la *Chambre des Antiquités* de la ville d'Amsterdam. Lutma, d'ailleurs, aimait lui-même les arts; il collectionnait des estampes, et quelques années auparavant il avait fait peindre son portrait et celui de sa femme par Jacob Backer(1). Son fils, Jacob Lutma, né en 1609 à Amsterdam, était aussi artiste. Non seulement il avait composé une suite de cartouches, d'ornements et de motifs décoratifs destinés aux orfèvres, aux sculpteurs et aux tailleurs de pierre, mais il gravait lui-même au ciselet et au marteau, et les quatre planches exécutées à l'aide de ce procédé d'après des bustes de lui-même, de Vondel, de Hooft « alter Tacitus » et de son père, bustes faits par ce dernier, sont remarquables par la franchise du dessin et l'originalité du travail. L'année même où Rembrandt gravait le portrait de Janus Lutma, son fils en gravait également un autre dans une eau-forte pour laquelle il semble qu'il ait profité des conseils du maître, car le faire y est plus libre, plus coloré que dans ses autres planches, et bien que fort inégales, les deux pièces ne sont pas sans analogies. Rembrandt, on le voit, pouvait se plaire dans cette famille dont tant de goûts pareils le rapprochaient naturellement. Cette fois encore il a caractérisé de son mieux la personnalité de Lutma en nous le montrant assis près d'une table sur laquelle se trouvent réunis plusieurs objets rappelant sa profession et son talent : un plat d'argent, une boîte contenant des poinçons et un maillet. L'habile orfèvre, coiffé d'une petite calotte et vêtu d'une large houppelande flottante, tient lui-même dans sa main droite une statuette de métal, sans doute son ouvrage, et ses traits intelligents, le sourire qui effleure ses lèvres, ses yeux fins et perçants expriment, avec autant de clarté que de charme, l'expérience d'une longue vie rem-

(1) Ces deux portraits font partie de la collection de M. le comte Mniszech à Paris.

Le Vieux Haaring (vers 1655).

Fac-simile de l'eau-forte (B. 274).

plie par un travail aimé, en même temps que la légitime satisfaction d'une aisance honorablement acquise.

Si les relations de Rembrandt avec les Lutma se rattachent encore à la période brillante de son existence, deux autres portraits gravés vers la même époque nous rappellent les difficultés au milieu desquelles il commençait à se débattre et les épreuves qui allaient l'accabler. Bien qu'assez chargée, l'eau-forte du *Jeune Haaring* (B. 275), avec sa mine triste et son costume austère, est traitée dans la manière un peu expéditive du *Portrait de Francen*; mais par la franchise de l'aspect, par la coloration, la souplesse et la sûreté magistrale du travail, celle de *Jacob Haaring dit le Vieux* (B. 274) tient incontestablement une des premières places dans l'œuvre de Rembrandt. Avec sa couronne de cheveux blancs, l'expression de ce visage vénérable, vu presque de face, est pleine de bienveillante sérénité. Haaring était attaché à l'administration de la Chambre des Insolvables et l'on sent que le maître, soit pour se concilier ses bonnes grâces, soit pour reconnaître des services déjà rendus, a tenu à faire de son mieux afin de contenter ce personnage avec lequel les embarras croissants de sa situation l'avaient mis en rapport.

PORTRAIT DIT DE FRANS BRUYNINGH.
1658 (Musée de Cassel).

A en croire la dénomination sous laquelle il est encore connu, un portrait du Musée de Cassel, celui de Frans Bruyningh (n° 221 du catal.), se rapporterait aussi à des souvenirs pareils : Bruyningh était, en effet, secrétaire de cette même Chambre des Insolvables. Mais, ainsi

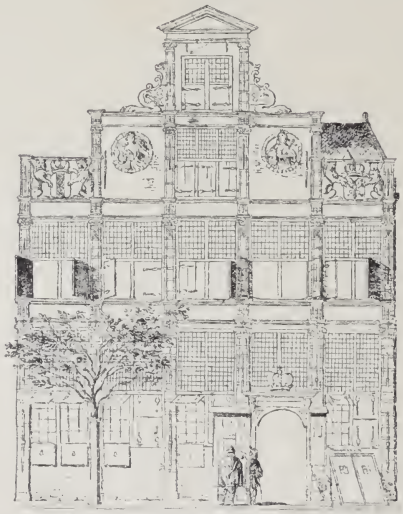
que le fait observer M. Eisenmann, aucun argument bien décisif ne confirme cette appellation relativement assez récente, et que, suivant lui, la date de 1652 inscrite sur ce tableau rendrait encore moins plausible. Le dernier chiffre de cette date semble, il est vrai, assez douteux ; mais après un examen minutieux, nous croyons, comme M. Bode, que c'est bien 1658 qu'il convient de lire et l'exécution concorde pleinement avec cette dernière date. Hâtons-nous de le dire, bien que la pose comme l'ajustement du personnage soient des plus simples, la peinture n'a besoin d'aucun commentaire pour nous intéresser et l'expression avenante de ce jeune homme vêtu de noir frappe d'autant plus que sa tete seule est en pleine lumière, tandis que le reste du corps est noyé dans une ombre chaude et transparente. Mais on ne saurait oublier, quand on l'a vu, ce loyal visage, si gracieusement encadré par de longs cheveux bruns et bouclés, cette bouche et ces yeux qui sourient, l'air de bonté et de cordialité affectueuse qui éclaire ces traits aimables. Jamais Rembrandt n'a pratiqué avec plus de bonheur l'art des sacrifices; jamais il n'a su, avec une facture plus personnelle, modeler dans un clair-obscur plus savant des formes à la fois très arrêtées et très flottantes, ni imprimer plus fortement dans notre esprit le souvenir d'une plus charmante image.

Malgré le courage et l'activité qu'il déployait, malgré cette production incessante, Rembrandt ne pouvait éviter sa ruine. Vainement il avait essayé de battre monnaie et cherché, ainsi que nous l'avons vu, à rentrer dans l'argent qui lui était dû. Ces sommes étaient trop minimes en présence de sa dette. Il avait bien fallu se rendre à l'évidence. Mécontents des mesures qu'il avait prises pour sauvegarder l'avoir de Titus, ses créanciers ne voulaient plus le ménager. Sur leurs instances, Rembrandt avait donc été déclaré en faillite, et les 25 et 26 juillet 1656, à leur requête et par l'ordre des commissaires de la Chambre des Insolvables, il était dressé un inventaire « des peintures ainsi que des meubles et ustensiles de ménage dépendant de la faillite de Rembrandt van Ryn, ayant demeuré dans la Breestraat, près de l'écluse Saint-Antoine », inventaire très détaillé et auquel nous avons fait, on le sait, de nombreux emprunts. A raison des formalités nombreuses nécessitées par sa situation, la vente cependant n'avait pu se faire immédiatement et Rembrandt était probablement demeuré dans sa maison. Mais on comprend que dans ces conditions il n'était plus guère libre de son temps. Lui qui

avait horreur des affaires, il était tombé entre les mains des hommes de loi et il avait à la fois à tenir tête à ses créanciers et à s'occuper de l'avenir de son fils. Dès le 17 mai 1656 on avait dû le remplacer dans la tutelle de ce dernier et un certain Jean Verbout avait été chargé de surveiller les intérêts de Titus. Celui-ci ne cessait pas cependant de témoigner à son père la plus vive affection. Le testament fait par lui le 20 octobre 1657, et qu'à raison d'un vice de forme il complétait le 22 novembre suivant, nous fournit une preuve convaincante non seulement de sa piété filiale, mais des sentiments qu'il portait à Hendrickje et à sa fille Cornelia. Sachant que son père n'est plus en état de gérer son bien, car il n'a que trop montré son incapacité absolue à cet égard, ni même de posséder, puisque ses créanciers mettraient main basse sur l'argent qu'il pourrait recevoir, Titus institue pour ses légataires Hendrickje et sa demi-sœur Cornelia, à condition que Rembrandt aura l'usufruit de cet héritage. Si pourtant celui-ci préférait avoir sa part légitime, elle serait prélevée sur le fonds de la succession et le reste serait placé au nom de Cornelia pour lui être payé au moment de son mariage ou de sa majorité. En aucun cas, Rembrandt ne pourrait se servir des revenus pour acquitter des dettes contractées antérieurement, et à sa mort, ces revenus serviraient à l'entretien de Hendrickje et de sa fille. A la mort de Cornelia, ses biens iront à ses enfants, et à leur défaut, ils seront partagés entre les amis du père et de la mère du testateur, par moitié pour chaque côté, Hendrickje en conservant encore, dans ce cas, l'usufruit sa vie durant.

Harcelé par ses créanciers, obligé de s'occuper de soins pour lesquels il était si peu fait, Rembrandt ne pouvait trouver dans le travail sa ressource habituelle contre les tristesses qui remplissaient sa vie, et l'inaction à laquelle trop souvent il était condamné ne faisait qu'ajouter à l'amertume des épreuves qu'il traversait. L'année 1657, en effet, est à peu près vide de grands ouvrages. Nous n'y relevons qu'une seule eau-forte, d'une exécution assez sommaire, mais très large, le *Saint François* (B. 107) avec le saint prosterné devant une croix à l'entrée d'une grotte ombreuse et pittoresque, et un seul tableau inspiré par la Bible, l'*Adoration des Mages* de Buckingham Palace, une composition en hauteur qui, avec ses dimensions plus petites et ses personnages plus nombreux, semblerait un retour à la manière de la période précédente, n'étaient

l'ampleur de la facture et aussi — bien que le tableau ait un peu souffert — l'éclat de l'harmonie dans laquelle dominent les jaunes et les rouges. Les expressions d'ailleurs sont pleines de force et de naturel, surtout celle du vieillard, agenouillé à côté de la Vierge, qui dépose avec une respectueuse tendresse son offrande aux pieds du divin enfant. Toutes les autres peintures de cette année ne sont, à vrai dire, que des études faites par le maître d'après lui-même ou d'après des modèles qu'il avait sans doute sous la main. Avec un grand et beau portrait de jeune homme assis dans un fauteuil, signé et daté de 1657, et que M. Bode signale chez le duc de Rutland, nous mentionnerons le *Rabbin* de la National Gallery, étude très franchement enlevée d'après un vieillard vêtu d'un manteau de fourrures et coiffé d'une cape noire découpée qui porte sur son front une ombre assez intense. La lumière très vive, mais restreinte, frappe seuls le nez et la joue droite de ce visage pâle et maigre, aux moustaches et à la barbe d'un brun ardent. Avec une exécution tout aussi large, le grand *Portrait d'un vieillard*, la tête inclinée dans une attitude méditative, portrait qui se trouve chez le duc de Devonshire, à Chiswick, est encore plus remarquable par la profondeur de l'expression. Citons encore trois autres petites têtes peintes à ce moment, celle qui appartient à M. Alfred Buckeley à Londres, et, chez MM. L. Bonnat et Rodolphe Kann, celles d'un même *Rabbin* à toque brune, à barbe en éventail, le visage en pleine lumière avec le front couvert de rides et des



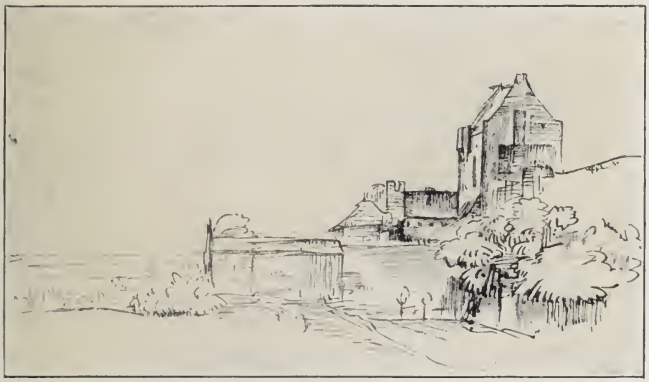
AFBEELDING VAN DEN VOORGEVEL VAN DEN ROOSER WILDHUIS IN DE KALVERSTRAAT, LATER DE KEIZERSKROON GEHEETEERD 1563 GEBOUWD.

L'AUBERGE DE LA « COURONNE IMPÉRIALE ».

Fac-similé d'un dessin de 1725.

sourcils proéminents sous lesquels on sent vaguement briller des yeux très perçants. L'effet dans ces diverses esquisses est d'une franchise singulière et le relief des parties éclairées, couvertes d'empâtements assez forts, contraste avec la surface des parties noyées dans des ombres savoureuses et ambrées.

Dans le *Portrait d'un jeune homme*, peint vers cette époque et qui fait partie de la collection de sir Richard Wallace, nous reconnaissons les traits de Titus, de deux ou trois ans plus âgé que dans le beau tableau de M. R. Kann. Il est vu presque de face, simplement vêtu d'un man-



ETUDE DE PAYSAGE.
Dessin à la plume (British Museum).

teau brun, et ses longs cheveux s'échappent en mèches capricieuses de la toque rouge dont il est coiffé. Une petite moustache commence à ombrager ses lèvres, mais sa physionomie, toujours un peu maladive, est restée douce et charmante. Quant à Rembrandt lui-même, dans la solitude où il vivait alors, il ne pouvait manquer de se prendre pour modèle. Nous le retrouvons, en effet, dans plusieurs portraits datés ou peints probablement à cette époque, l'un à la Bridgewater Gallery, l'autre au Musée de Cassel, qui, malgré la date 1654 que croit y lire M. Eisenmann, nous semble postérieur, à raison de l'âge apparent et aussi du caractère de l'exécution. Un troisième, appartenant à lord Ilchester, porte

la date 1658, et à la *Winter-Exhibition* de 1889 il a réuni tous les suffrages, car c'était vraiment, ainsi que le remarque M. Bredius (1), la perle de cette exposition. Le maître s'y est représenté de trois quarts, assis sur une chaise, tenant un bâton et vêtu d'un costume de fantaisie. Dans cette peinture admirablement conservée et d'un aspect très lumineux, les carnations sont éblouissantes d'éclat et les mains modelées avec une largeur singulière; cependant le regard tourné vers le spectateur est plein de tristesse et de découragement. Les mêmes qualités de facture et d'expression recommandent un autre portrait de l'artiste exposé en 1890 à la Royal Academy par lord Ashburton et qui nous paraît également de 1658. Les cheveux grisonnent, mais le visage, qui s'est un peu épaissi, est resté mâle et l'œil, grand ouvert, toujours très pénétrant. Coiffé d'un béret noir, le maître porte un habit d'un brun jaunâtre à col droit, ouvert sur un gilet rouge à manches, sans doute son costume de travail, car nous retrouvons ce même vêtement dans le portrait du Musée de Cassel et dans un autre, à la galerie de Dresde, signé et daté de 1657, qui, bien qu'un peu fatigué et noirci, est peut-être le plus touchant de tous ceux de cette série. C'en est fini des riches accoutrements, des costumes militaires et des airs de commande avec lesquels il posait autrefois en face de son miroir. Avec le malheur, avec ses habitudes de plus en plus sédentaires, sa tenue est maintenant d'une simplicité extrême; tout à fait négligée, à en croire Baldinucci, car quand il peignait à son chevalet, il en était venu à essuyer ses pinceaux derrière son dos, après son vêtement. Il dessine en ce moment et tient une plume dans sa main droite, un encrier et son album dans l'autre. D'ordinaire quand il travaillait, il oubliait ses misères et paraissait heureux ; cette fois la même expression de tristesse persiste sur ses traits, et ses rides s'accusent de plus en plus nombreuses et profondes.

L'accablement auquel nous le voyons céder n'était que trop naturel. Vers la fin de 1657, les commissaires de la faillite avaient autorisé Thomas Jacobsz Haaring à vendre ses biens. Il avait donc fallu quitter cette maison qu'il avait disposée pour lui-même et à laquelle le rattachaient tant de souvenirs. Le 4 décembre, il s'était retiré à l'auberge de la *Couronne Impériale*, tenue par un certain B. Schuurman, dans la Kal-

(1) *Old Masters in de Royal Academy*, 1889; extrait du *Nederlandsche Spectator*; 1889, n° 17.

verstraat. Ainsi qu'on peut le voir par le fac-similé d'un ancien dessin que nous empruntons à *Oud-Holland* (1), cette auberge était une construction assez remarquable de la Renaissance hollandaise et qui, après avoir servi, jusqu'en 1578, d'orphelinat municipal, était devenue ensuite un hôtel très fréquenté. Son nom lui venait de la couronne sculptée au-dessus de la porte d'entrée et qui surmontait également deux écussons aux armes royales, placés de chaque côté de la façade. On faisait des ventes publiques dans cet hôtel, et cette coutume s'était sans doute continuée jusqu'au siècle suivant, car dans le dessin que nous avons reproduit et qui date de 1725, on voit au premier plan deux personnages qui semblent lire l'affiche d'une de ces ventes. A en juger par les comptes de sa dépense journalière à la *Couronne Impériale*, dépense qui varie entre trois et quatre florins, il est probable que Rembrandt seul s'y était logé et que Titus avec Hendrickje et sa fille avaient trouvé à se caser ailleurs (2). On avait commencé le 25 décembre suivant à vendre dans cette auberge une partie des objets formant les collections; mais le moment était sans doute mal choisi, car bien que les vacations se fussent prolongées encore pendant cinq jours, on avait dû différer jusqu'au mois de septembre 1658 une nouvelle vente, comprenant la plus grande partie des dessins et des gravures et qui eut lieu au même endroit. Tous les objets précieux réunis, ainsi que le disait l'affiche, « avec une grande curiosité par Rembrandt van Ryn », n'avaient produit qu'une somme absolument dérisoire, si l'on songe à leur nombre et à leur valeur, à peine 5000 florins. Quant à la maison de la Breestraat, elle avait été déjà vendue, en vertu d'une autorisation des échevins, le 1er février 1658, à la requête du syndic de la faillite, M. Henricus Torquinius, moyennant 13600 florins, « avec les deux poêles qui se trouvaient dans les appartements, ainsi que diverses cloisons placées au grenier et ayant servi à isoler les élèves de Rembrandt ». Mais l'adjudicataire, un certain Pieter Wiebrantsz, maçon, n'était pas, semble-t-il, un acheteur sérieux, car la vente avait été cassée. Un nouvel acquéreur, au prix de 12000 florins, n'ayant pas, non plus, présenté de garanties suffisantes, le marché avait été enfin conclu pour 11218 florins, par un cordonnier,

(1) V. *Oud-Holland*, VI, p. 48.
(2) Ces comptes, qui figurent au dossier de la faillite, ont été publiés par Scheltema et Vosmaer.

Lieven Simonsz, assisté de deux autres individus qui s'étaient portés caution pour lui.

Nous verrons plus loin les contestations qu'entraînèrent les paiements de ces diverses ventes ; mais la ruine de Rembrandt était désormais consommée. Arrivé à l'âge de cinquante-deux ans, il restait sans ressources, sans abri, dépouillé de tout ce qui avait fait jusque-là le charme de sa vie, obligé d'abandonner cette chambre d'auberge où il avait dû se réfugier, sans même pouvoir acquitter les frais de ce douloureux séjour pendant lequel tous ces objets précieux réunis par lui « avec une grande curiosité » avaient été vendus à des étrangers et dispersés sous ses yeux.

ENTRÉE DE VILLE.
Dessin à la plume (Collection du duc de Devonshire)

PAYSAGE A LA PLUME.
(Collection du duc de Devonshire)

CHAPITRE XIX

DIFFICULTÉS DE REMBRANDT AVEC SES CRÉANCIERS. — VIE SOLITAIRE. — LE *Christ* DU COMTE ORLOFF DAVIDOFF. — *David et Saül.* — PORTRAITS DE CETTE ÉPOQUE (1658-1660). — LE *Bourgmestre Six ; Coppenol.* — EAUX-FORTES D'APRÈS HENDRICKJE. — PORTRAITS DE TITUS ET DE REMBRANDT LUI-MÊME. — ASSOCIATION FORMÉE ENTRE HENDRICKJE ET TITUS.

CROQUIS A LA PLUME AVEC LAVIS.
(British Museum).

Chassé de sa maison, Rembrandt, si épris qu'il fût de sa tranquillité, allait être pendant quelque temps condamné à une vie un peu nomade. Il lui fallait chercher un logis dans ces quartiers excentriques où des loyers moins coûteux lui permettraient de se procurer une installation suffisante pour se remettre à peindre. Plus que jamais il avait besoin de demander au travail à la fois une diversion à ses peines et un gagne-pain. Mais en quittant cette maison qu'il avait disposée pour lui-même, il se trouvait bien dépaysé

dans les gîtes de hasard dont il était obligé de se contenter. Non seulement il avait perdu ces gravures, ces étoffes, ces bijoux et tous ces objets précieux que jusque-là il avait considérés comme nécessaires à l'exercice de son art, mais au moment même où, avec l'âge, sa vue commençait à baisser, il devait, lui, si exigeant sur ce point, changer ses habitudes de vision et s'accommoder des conditions de lumière et d'éclairage que pouvaient lui offrir des ateliers improvisés. Il n'était pas d'ailleurs au bout de ses ennuis d'affaires. Si sa propre situation était sans issue, c'était son devoir de prêter la main aux revendications que l'avoué de Titus entendait exercer au bénéfice de ce dernier sur l'argent provenant des ventes effectuées. Afin de n'avoir pas à y revenir, nous exposerons brièvement ici les péripéties successives qu'amena le règlement de ces comptes.

Dès le 30 janvier 1658, les commissaires de la faillite avaient autorisé le secrétaire de la ville à payer à C. Witsen les 4 180 florins montant de sa créance, et malgré l'opposition formée le 10 mai suivant par Louis Crayers, qui avait remplacé Jan Verbout dans la charge de tuteur de Titus, l'autre principal créancier, Isaac van Hertsbeek, avait été également remboursé des 4 200 florins qui lui revenaient. Plusieurs autres créanciers étaient aussi désintéressés sur la masse, notamment l'héritier de Christofsel Thysz, l'ancien propriétaire de la maison de la Breestraat, qui était rentré dans le montant de l'hypothèque constituée à son profit pour la somme encore due sur le prix de cette maison. Mais L. Crayers, plus versé que son prédécesseur dans la pratique des affaires, avait mené vigoureusement la campagne pour défendre la cause de son pupille. Suivant lui, bien qu'au lendemain de la mort de Saskia, Rembrandt n'eût rien fait pour consacrer les droits de Titus, ces droits étaient réservés par une hypothèque tacite, résultant pour celui-ci de sa qualité de mineur. Aussi Crayers cherchait-il à établir nettement que le chiffre de 40 750 florins donné par Rembrandt comme celui de l'avoir de la communauté au moment de la mort de Saskia n'était pas exagéré et que par conséquent la part de Titus était bien, en réalité, de 20 375 florins, moitié de cette somme. Tous les efforts des créanciers tendant à prouver que Rembrandt avait grossi le chiffre de l'actif et qu'il devait être réduit, Crayers, de son côté, s'attachait à démontrer qu'il n'était pas excessif. De là une enquête longue et minutieuse dans laquelle, comme

nous l'avons vu au chapitre précédent, l'orfèvre van Loo et sa femme, puis Philips de Koninck ainsi que plusieurs marchands de curiosités étaient venus déposer. D'autres témoins étaient également cités à la requête de Crayers et de Rembrandt pour confirmer les déclarations de ce dernier. Jan Pietersz, drapier, et Nicolas van Cruysbergen, prévôt de la municipalité, figurant tous deux dans la *Ronde de nuit*, fournissent au sujet du prix de ce tableau les renseignements que nous avons donnés plus haut. Un amateur, Adriaen Banck, a payé en 1647 à Rembrandt 500 florins pour une *Suzanne au bain*. Hendrick van Uylenborch, le cousin de Saskia et l'ami de Rembrandt, affirme qu'il a servi d'arbitre entre ce dernier et Andries de Graeff pour le paiement d'un portrait réglé à 500 florins. Abraham Wilmerdonx, directeur de la Compagnie des Indes orientales, pour son portrait et celui de sa femme, a versé, vers 1642, 500 florins à Rembrandt, plus 60 florins pour la toile et le cadre. Enfin l'un des deux marchands de curiosités appelés à estimer la valeur des collections du maître lui a vendu, vers 1644, moyennant 530 florins, un tableau de Rubens, *Héro et Léandre*, qu'il a gardé pendant quatre ou cinq ans. De toutes ces déclarations portant soit sur les gains faits par Rembrandt, soit sur les objets d'art qu'il a possédés, L. Crayers concluait que le chiffre indiqué par lui à l'inventaire de 1647 n'était ni excessif, ni mensonger et que Titus devait, par suite, avoir la priorité sur les créanciers jusqu'à concurrence des 20 375 florins qui constituaient sa part. De là des instances longues et compliquées qui avec des fortunes diverses s'étaient poursuivies devant les différents degrés de juridiction. Tandis que Witsen — qui s'était mieux mis en règle ou qui, peut-être aussi, faisait agir les influences que lui valait sa situation de conseiller — conservait la somme qu'il avait touchée, van Hertsbeek se voyait condamné, par un jugement daté du 5 mai 1660, à rapporter les 4 200 florins montant de sa dette et à les verser entre les mains de Crayers, au bénéfice de Titus. Sur des appels interjetés devant la cour provinciale, puis au grand Conseil, ces deux tribunaux avaient maintenu l'arrêt, qui devenait exécutoire le 20 juin 1665. Tous comptes faits et les frais naturellement très considérables de ces procédures étant déduits, Titus ne recevait, à la date du 5 novembre 1665, qu'une somme de 6 952 florins, comme règlement de sa part.

Ce n'était pas là, on le comprend, de quoi mener une vie bien large,

et d'ailleurs jusqu'à la délivrance de cette somme, la gêne avait dû être grande dans l'entourage du maître. On avait, sans doute, tiré parti de la vente de quelques eaux-fortes sauvées du naufrage, afin d'ajouter aux gains que pouvait faire le peintre. Mais le moment n'était guère favorable pour vendre des tableaux, ceux de Rembrandt surtout. Le goût des arts s'était, il est vrai, développé à Amsterdam, et en même temps

SAINT PIERRE DÉLIVRÉ DE SA PRISON.
Dessin à la plume rehaussé de lavis (Collection de l'Albertine).

que les amateurs, les artistes y étaient devenus plus nombreux. A la suite d'une fête célébrée le 20 octobre 1653 au Doelen de Saint-Georges, en l'honneur de leur patron, ces derniers, qui jusque-là avaient été obligés d'admettre dans leur corporation des tapissiers, des vitriers et des gens d'autres professions, résolurent de reconstituer sur de nouvelles bases la Gilde de Saint-Luc, qui, recrutée uniquement de peintres, de statuaires ou d'amateurs, fut inaugurée un an après, le 21 oc-

tobre 1654 (1). Marten Kretzer, N. de Helt-Stockade, le beau-frère d'Asselyn, et B. van der Helst comptaient parmi les promoteurs de cette

SAINT JÉRÔME.
Vers 1652 (B. 104).

association, sur les listes de laquelle on chercherait en vain le nom de Rembrandt. Ce n'était pas seulement son amour de la retraite et son

(1) Vosmaer, p. 325.

humeur un peu farouche qui le tenaient ainsi à l'écart, mais la nature même de son talent l'avait peu à peu isolé de ses confrères. Les représentants de cette forte génération qui avait fondé l'école hollandaise commençaient à devenir rares. Pour ne parler que d'Amsterdam, le grand art n'y comptait plus guère d'adeptes que Rembrandt et ses élèves. Lastmann, Elias et Jacob Backer étaient morts; Thomas de Keyser, le devancier et autrefois l'émule de Rembrandt, ne peignait plus que de petites toiles, et en face de Van der Helst, alors dans tout l'éclat de sa réputation, ceux des élèves de Rembrandt qui l'avaient supplanté dans la faveur publique, comme F. Bol, comme Govaert Flinck et Nicolaes Maes lui-même, avaient complètement abandonné sa manière. Les peintres qui naguère subissaient l'influence de Rembrandt, voyant que le goût s'était modifié, se détachaient tout à fait de lui et Houbraken nous apprend que déjà vers 1651 J. de Baen, au sortir de l'atelier de Backer, avait hésité entre les deux directions qu'il pourrait choisir, celle de Rembrandt et celle de van Dyck, mais qu'il s'était décidé pour ce dernier « dont la manière était plus durable ». Seuls des paysagistes tels que Jacob van Ruysdael et Ad. van de Velde, ou des peintres de genre comme Pieter de Hooch maintenaient encore l'originalité et l'honneur de l'école. Mais ce n'était pas de ce côté que se portait la vogue. Ce qu'on recherchait maintenant, c'était une peinture lisse, claire, minutieusement finie et fondue à l'excès. Sous prétexte de correction classique, le joli, les fadeurs et les grâces apprêtées de l'école académique prenaient le pas sur la noble simplicité de Rembrandt, sur sa robuste et originale exécution. Ses compositions paraissaient trop familières, sa sincérité trop absolue, sa couleur trop puissante; aussi, peu à peu, le vide s'était fait autour de lui. Mais il n'était pas homme à s'inquiéter des préférences du public. Au plus fort de son succès, il n'avait jamais compté avec lui et ce n'était pas en pleine possession de son talent qu'on aurait pu attendre de lui des concessions à la mode. Avec une indépendance plus entière encore, il allait persévérer dans sa voie et maintenant que le peintre n'était plus doublé d'un collectionneur, sa ruine même le poussait vers une simplicité toujours croissante. Dans l'austère nudité de ses ateliers de rencontre, demandant à la méditation et au travail ses seules consolations, il vivait plus que jamais pour son art, et il allait mettre dans quelques-unes de ses créations une poésie

et une force d'expression auxquelles il n'avait pas encore atteint.

En dépit de tous ses ennuis, il avait repris vaillamment ses pinceaux, et comme nous pouvions nous y attendre, nous trouvons dans ses compositions de cette époque l'écho des pensées qui remplissaient son âme. La personne du Christ l'avait toujours attiré; mais sa propre vie lui en révélait aujourd'hui des côtés qu'il n'avait pas compris jusqu'alors. A diverses reprises il revient à cette grande figure, cherchant à chaque fois à exprimer d'une manière plus accomplie le type idéal qu'il s'en est fait et à mettre en évidence les traits qui lui paraissent le mieux le caractériser. Déjà quelques années auparavant, dans la charmante petite tête qui appartient à M. R. Kann, il avait essayé de rendre tel qu'il se le figurait ce type idéal de bonté et d'élévation morale. Mais un ouvrage plus important exécuté vers 1658-1660 nous en offre une image plus noble et plus saisissante. Nous voulons parler du beau tableau exposé en 1873 à Vienne et qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. le comte Orloff Davidoff à Saint-Pétersbourg. Le Christ y est représenté de face, à mi-corps, debout dans une attitude très simple, les bras à demi croisés, la main gauche posée sur le bras droit. Il est vêtu d'une tunique rougeâtre qui découvre un peu la poitrine, et un manteau de couleur foncée est jeté sur ses épaules. Des cheveux ardents, très épais, séparés par le milieu, retombent de chaque côté de son visage aux traits purs et réguliers. Sa moustache et sa barbe presque noires rehaussent la pâleur de son teint, et le regard de ses yeux, grands ouverts, est plein de douceur et d'autorité. Très large, un peu confuse de près, l'exécution prend à distance une puissance singulière, grâce à la justesse du modelé et à l'entente savante de l'effet. Mais, à vrai dire, on ne pense guère à cette exécution : ce qui domine, c'est l'expression, c'est l'air de bonté et de majesté auguste de cette figure qui, émergeant du fond sombre, semble une mystérieuse apparition. C'est une expression pareille de sérénité et de beauté surnaturelle que Rembrandt a su mettre dans une autre peinture datée de 1661, au Musée d'Aschaffenbourg, un *Ecce Homo*, avec un Christ vu de face et enveloppé d'un vêtement blanc entr'ouvert, la tête noyée dans une ombre transparente et la poitrine en pleine lumière.

Quand il tient un de ces sujets qui lui sont chers, Rembrandt, on le voit, ne se lasse pas d'y revenir, de l'aborder par ses divers côtés, tou-

jours désireux d'en pénétrer plus profondément la signification. En même temps qu'une sorte de fascination qu'explique assez son état d'esprit le ramenait ainsi vers le Christ, il se sentait porté vers ces âmes mystiques qui, dans le détachement absolu d'existences vouées à la retraite et à la prière, ont cherché à entrer plus étroitement en communion avec ce Christ dont le sentiment de sa propre misère l'avait aussi rapproché. Déjà dans l'eau-forte de 1657, du milieu de cette population affairée et protestante parmi laquelle il vivait, poussé par je ne sais quel mouvement de sympathie, il nous avait montré le tendre et ardent saint François abîmé dans une amoureuse extase au pied de la croix. Il cédait, peut-être à son insu, au même courant d'idées en habillant ses modèles de costumes monastiques, dans trois études peintes par lui en 1660; l'une appartenant au prince Serge Stroganoff, un *Jeune Moine* au visage mélancolique, la tête couverte d'un capuchon, peinture d'une exécution assez sommaire; une autre chez le comte de Wemys à Gosford-Castle, un *Moine* d'une quarantaine d'années à barbe blonde, à la figure entièrement dans l'ombre, tandis qu'une vive lumière frappe sa main et le livre dans lequel il lit, un tableau clair et d'une excellente conservation; enfin la troisième étude, malheureusement un peu maltraitée par le temps, le *Capucin* de la National Gallery, une

REMBRANDT EN COSTUME DE TRAVAIL.
Dessin à la plume. (Collection de M. J.-P. Heseltine.)

figure grave et recueillie dont la couleur ternie et assez sombre a fait bien à tort suspecter l'authenticité.

Mais quel que fût l'attrait de ces sujets pour Rembrandt, son imagina-

LE CHRIST.
Vers 1658-1660 (Collection de M. le comte Orloff Davidoff).

tion toujours en travail ne s'y laissait pas enfermer et la Bible lui inspirait en 1659 plusieurs tableaux d'un tout autre caractère. Deux d'entre eux appartiennent au Musée de Berlin : *Moïse brisant les Tables de la*

Loi et *Jacob luttant avec l'Ange*, peintures violentes d'une facture âpre et un peu farouche, toutes deux d'ailleurs assez détériorées. Si le Moïse brandissant, dans un accès de colère, les tables d'airain au-dessus de sa tête est d'un aspect assez vulgaire et d'une exécution par trop expéditive, le maître, en revanche, a très habilement opposé dans l'autre épisode les efforts désespérés de Jacob au calme et à la sérénité de l'ange qui, au lieu de terrasser son adversaire, se contente de le maintenir et de le convaincre de son impuissance. Un autre tableau, autrefois dans la collection de M. le baron Oppenheim à Francfort et que nous avons eu l'occasion de voir chez M. Bourgeois à Paris, le *David jouant de la harpe devant Saül*, nous paraît avoir été exécuté vers 1660. C'est une composition importante avec deux personnages de grandeur naturelle et que Rembrandt avait étudiée dans un dessin à la plume appartenant à M. L. Bonnat. Debout aux pieds de Saül, David — un adolescent aux cheveux roux, vêtu d'une tunique rouge vif — cherche à distraire par les sons de sa harpe le vieux roi assis sur son trône. Coiffé d'un turban à haute forme surmonté d'une couronne, Saül porte un manteau de pourpre par-dessus sa robe tissue d'or et de pierreries. Sombre, le regard fixe, tout entier à ses pensées, il essuie, au revers de la tenture, les larmes qui coulent de ses yeux ; mais on sent le trouble qui l'agite à l'expression farouche de sa physionomie, et le geste furieux de sa main serrant convulsivement sa lance laisse pressentir les dangers que court le jeune musicien. Cependant celui-ci, attentif au jeu de ses mains adroites, ne semble pas s'en apercevoir et s'abandonne complètement à sa verve de virtuose. Le contraste de ces deux figures, absorbées par des impressions si différentes, est rendu d'une manière très pathétique et la facture d'une ampleur singulière, aussi bien que l'heureux mélange des tons d'or et des rouges, annoncent déjà la liberté d'exécution et les harmonies éclatantes des dernières peintures de Rembrandt.

A côté de ces scènes bibliques, l'année 1658 nous offre une composition imprévue, empruntée à la mythologie : *Jupiter et Mercure reçus par Philémon et Baucis*. Déjà auparavant le maître avait été tenté par cet épisode, et le Cabinet de Berlin possède de lui un croquis assez informe représentant les préparatifs faits par le vieux ménage afin de recevoir dignement ses hôtes. Mais la scène est à la fois plus pittoresque et plus touchante dans le tableau de dimensions assez restreintes

que M. C.-J. Yerkes de Chicago a récemment acquis de M. Sedelmeyer. Assis en face de Mercure, Jupiter témoigne aux deux époux la satisfaction que lui cause leur accueil. Ceux-ci, au moment où ils apportaient au roi des Dieux une oie blanche dont ils lui font présent, tombent tous deux à genoux en découvrant la divinité de leurs hôtes. Un flambeau dont la flamme est cachée par Mercure éclaire la pauvre chaumière dans laquelle on entrevoit confusément des cloisons en lattis, des nattes pendues aux poutres et à gauche quelques morceaux de bois flambant dans la cheminée. La lumière reste concentrée sur le maître de l'Olympe, un personnage de tournure assez étrange vêtu d'une tunique bleuâtre brodée d'or et sur les visages vénérables des bonnes gens qui, prosternés et les mains jointes, l'adorent humblement. On dirait, tant leur ferveur est grande, qu'en traitant cet épisode mythologique, Rembrandt pensait encore aux *Pèlerins d'Emmaüs* dont le souvenir, en présence de cette toile, revient involontairement à l'esprit.

En même temps que ces diverses compositions, le maître, heureux de retrouver son travail, peignit alors un assez grand nombre de portraits ou d'études faites d'après des modèles qu'il avait sous la main. C'est probablement quelque voisine qu'il a représentée, vers 1656-1658, dans le tableau connu sous le nom de la *Cuisinière de Rembrandt* et qui appartient à M. L. Goldschmidt. Vue presque de face, cette commère au visage rubicond tient un couteau à la main et semble en effet prête à égorger quelque volaille qu'elle guette par la fenêtre. Coiffée d'une cape rougeâtre, ses cheveux bruns tirés sous son bonnet blanc, elle est vêtue d'une robe brune à manches rouges et un épais fichu blanc cache a demi son corsage également rouge. La tête posée en pleine lumière est très franchement modelée et le fond brun fait ressortir l'éclat des carnations de cette femme aux traits un peu vulgaires, mais dont Rembrandt a su caractériser nettement la nature saine et vigoureuse. Une autre tête de jeune fille qui nous paraît aussi de cette époque et que nous avons eu récemment l'occasion de voir chez M. Sedelmeyer — elle se trouve maintenant à New York chez M. Robert Hoe — n'est pas moins remarquable. C'est une fillette de 16 à 17 ans, au teint très brillant, au regard perçant et profond, d'une expression très particulière. Rembrandt l'a peinte dans une de ces attitudes animées qu'il affectionnait, une de ses mains appuyée sur la poitrine, l'autre portée en avant

et vue en raccourci. Le costume offre une harmonie de rouges assortis avec des gris jaunâtres, et la fermeté du dessin est encore accentuée par la vivacité de l'effet. Cependant, grâce à l'habileté avec laquelle les passages sont ménagés, l'opposition entre ces lumières éclatantes et ces ombres très intenses n'a rien d'excessif. On retrouve là, suivant la remarque du bon de Piles (1), cette façon « d'exposer ses modèles sous une lumière haute et resserrée, afin que les ombres étant plus fortes et les parties éclairées plus ramassées, les objets en parussent plus vrais et plus sensibles ».

DAVID EN PRIÈRES.
1652 (B. 41).

Parmi les autres études de ce temps nous retrouvons ces têtes de Vieillards pour lesquelles Rembrandt, on le sait, avait une prédilection particulière. Notons d'abord, à la date de 1660, une Vieille Dame (chez le duc de Buccleugh) — elle porte un fichu blanc et une cape brune — qui semble entièrement absorbée par sa lecture. Une autre vieille femme peinte par le maître en 1658 est plus remarquable encore, et sauf ses rides plus nombreuses et plus profondes et ses joues plus creusées — ce qu'expliquerait d'ailleurs l'intervalle de temps qui les sépare — peut-être devrions-nous y reconnaître le type des portraits de 1654 que nous avons déjà signalés à l'Ermitage et dans

(1) *Abrégé de la Vie des peintres*, 1715, p. 411.

la collection du comte de Moltke à Copenhague. Il s'agit de cette magnifique étude de vieille femme occupée fort prosaïquement à se couper les

VIEILLE SE COUPANT LES ONGLES.
1658 (Collection de M. R. Kann).

ongles, que M. R. Kann a très récemment acquise en Russie (1). Vue

(1) Ce tableau, qui se trouvait en Angleterre à la fin du siècle dernier chez Ingham Foster, fut alors gravé par J.-G. Haid dans la collection Boydell et il a été catalogue d'après cette gravure par Smith qui ne l'avait pas vu. Transporté en Russie par M. Bibikoff, il y était resté jusqu'à ces derniers temps à Moscou, chez M. Massaloff, le père du graveur bien connu.

jusqu'aux genoux et assise presque de face dans un fauteuil, des ciseaux d'acier à la main, elle est vêtue d'une robe jaune à corsage brun, et coiffée d'une capeline grise et jaune clair qui projette sur son visage une ombre vigoureuse. Elle a bien souffert, cette pauvre vieille, et l'altération de ses traits aussi bien que ses chairs flasques et pendantes accusent sa décrépitude. Mais en dépit de la vulgarité de son visage et de l'intimité par trop familière de son occupation, l'impression produite est grave et élevée. Cette fois, l'exécution, très libre, mais singulièrement habile, montre par places une finesse extrême, notamment dans les fourrures du corsage et le modelé de la tête et des mains. La puissance des intonations — des rouges et des jaunes jouant avec les gris de fer usités par l'artiste à ce moment, — la force et la délicatesse exquise de l'harmonie, l'expression très pénétrante de la physionomie et par-dessus tout l'imposante tenue de l'ensemble ne laissent place qu'à l'admiration pour cette belle peinture, une des plus fortes et des plus éclatantes que Rembrandt ait produites. Quant aux études faites d'après des modèles masculins, nous nous contenterons de mentionner chez lord Wimborne, à Camford Manor, un *Apôtre Saint Paul* assis l'épée au côté, tout pensif, devant une table et peint vers 1658-1660, et en 1659 le *Portrait d'un marchand*, lisant près d'une fenêtre, signalé par M. Bode chez le comte de Feversham à Duncombe-Park. Le *Vieillard* de la National Gallery, coiffé d'une cape rougeâtre et enveloppé d'une houppelande garnie de fourrure, est daté de 1659. Peint dans une pâte très abondante, maniée avec une grande habileté, ce tableau a malheureusement beaucoup noirci; mais ce visage maigre, un peu triste, avec ses gros sourcils en broussailles ombrageant des yeux très perçants, produit une vive impression. Viennent ensuite vers la même époque : au Palais Pitti, un autre *Vieillard* assis, peint avec la même science du clair-obscur, mais d'une couleur plus chaude et d'un aspect très lumineux; puis une petite tête d'homme aux longs cheveux roux, aux traits nobles et fiers, au regard pénétrant (chez M. M. Kann), et deux *Portraits de jeunes garçons* traités magistralement en esquisse: l'un vêtu de gris et coiffé d'un chapeau à plumes rouge et blanche, appartenant au comte Spencer à Althrop et désigné à tort comme représentant Guillaume III; l'autre le *Jeune Homme chantant* de la galerie du Belvédère, coiffé d'une barrette d'où s'échappent ses longs cheveux

frisés d'un brun ardent, peinture lumineuse, d'une grande largeur de parti. Un portrait du même temps, vendu à Paris le 12 juin 1890, avec la collection Crabbe, est plus important (1). C'est celui d'un homme vu jusqu'aux jambes et presque de face, en grandeur naturelle. Coiffé d'un chapeau à larges bords, il porte une houppelande fourrée, par-dessus un pourpoint rouge garni d'une passementerie d'or. Une gibecière retenue par une courroie est passée en travers de sa poitrine, sur laquelle pend un petit instrument en or, ayant la forme d'un sifflet, qu'on rencontre dans plusieurs tableaux peints ou gravés de cette époque et qui, considéré comme un signe de commandement, a sans doute motivé le titre d'amiral donné à ce personnage. Ses traits n'ont pas grande distinction, mais sa physionomie est très vivante, et ainsi encadré par ses longs cheveux roussâtres, ce visage un peu décharné indique un homme résolu. Des ombres très fortes accusent les saillies, et les colorations, excessives de près, se tempèrent à distance et donnent à l'ensemble une tenue magnifique.

A côté de ces inconnus, d'autres portraits d'amis ou de proches méritent de mieux fixer notre attention. Parmi eux, nous rencontrons tout d'abord celui du bourgmestre Six avec qui Rembrandt n'avait pas cessé d'être en rapports. Des documents récemment découverts par MM. Bredius et de Roever (2) nous apprennent, en effet, qu'en 1653 Six avait fait à l'artiste une avance d'argent pour laquelle le marchand L. van Ludik s'était porté garant. La créance ayant été ensuite transférée à un certain G. Ornia, celui-ci, après la faillite de Rembrandt, avait dû se faire rembourser par son répondant. Au mois d'octobre 1652, Six avait aussi conclu avec Rembrandt un arrangement par lequel il devenait possesseur d'un portrait de Saskia, en échange duquel il recédait à l'artiste deux autres de ses tableaux, un *Siméon* et la grisaille de la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, avec la restriction qu'il pourrait cependant les reprendre jusqu'à une date déterminée. Mais cette convention avait été annulée par une décision des curateurs de la faillite, intervenue le 13 septembre 1658. On le voit. les relations entre Rembrandt et Six étaient restées assez fréquentes et c'est peut-être à la suite de quelque règlement de compte qu'un beau jour, probablement vers 1660, le maî-

(1) Il fut payé 106 500 francs et il appartient aujourd'hui à M. Schaus à New-York.
(2) *Oud-Holland*, VIII, p. 181.

tre avait exécuté le portrait de Six. Il semble que l'œuvre soit d'hier, tant sa conservation est parfaite. Debout, la tête un peu inclinée, dans une attitude très naturelle, Six est occupé à mettre ses gants, comme s'il se disposait à sortir. Il est coiffé d'un chapeau noir et vêtu d'un pourpoint gris sur lequel est jeté son manteau rouge orné de passementeries d'or. Le visage, autour duquel flotte une abondante chevelure roussâtre, est étudié par grands plans, et se détache sur un fond de couleur sombre. Très facile, la facture est en même temps d'une décision merveilleuse. Aucun raffinement, mais des accents posés avec une sûreté extrême, et, comme harmonie, l'accord très simple, mais très heureux, d'un rouge mat mêlé d'or avec un gris neutre. On sent que dans cet ouvrage, enlevé certainement en quelques heures, tous les coups ont porté juste, que chaque touche était définitive, et qu'au moment où il a déposé le pinceau l'artiste n'avait plus rien à ajouter à son travail.

LE CHRIST ET LA SAMARITAINE.
Dessin à la plume rehaussé de lavis. (Cabinet de Stockholm.)

Il y a là, comme l'a dit excellemment Fromentin, « la bonne humeur d'un esprit qui se détend, le sans-façon d'une main qui se délasse et, par-dessus tout, cette manière d'interpréter la vie qui n'appartient qu'aux penseurs rompus à de plus hauts problèmes » (1). Aussi, combien de générations déjà se sont succédé, attirées vers cette maison hospitalière du Heerengracht à Amsterdam, maison ouverte à quiconque aime les arts et qui, par une rare fortune, peut encore aujourd'hui montrer le portrait de Six réuni, dans un même salon, à celui qu'en 1641 le maître avait fait de la mère du bourgmestre. En les comparant l'un à l'autre, les admirateurs de Rembrandt peuvent mesurer le chemin

(1) *Les Maîtres d'autrefois*, p. 371.

Le Grand Coppenol (vers 1658).

Fac-simile de l'eau-forte (B. 283).

que l'artiste avait parcouru dans les vingt années qui séparent ces deux peintures.

Autant l'exécution est large dans le portrait de Six, autant elle est, au contraire, d'un fini merveilleux dans le petit portrait de Coppenol appartenant à lord Ashburton et qui doit avoir été peint vers 1658. C'est du moins la date indiquée par M. Middleton, et avec raison, croyons-nous, pour l'eau-forte à laquelle ce portrait a servi de modèle, car la gravure est, en sens inverse, la reproduction exacte du tableau (1). Dans ce dernier, le vieux calligraphe se présente à nous assis devant une table, avec son manteau sur les épaules et vêtu d'un pourpoint que dépassent les manches d'un gilet rouge. Il est coiffé d'une calotte noire et porte un petit col blanc rabattu. Ses cheveux devenus rares sont gris comme sa moustache ; mais la fraîcheur de son teint et la vivacité de son regard dénotent un tempérament sain et robuste. De ses deux mains il tient une feuille de papier, et, la tête à demi tournée vers le spectateur, avec un air d'assurance et de triomphe, il semble prendre celui-ci à témoin des merveilles que sa vaillante plume va tracer. Il est impossible d'imaginer une exécution à la fois aussi large et serrée d'aussi près. Si la plénitude et l'éclat lumineux du ton sont bien tels qu'on pouvait les attendre de Rembrandt en ses meilleurs jours, le modelé rappelle Holbein par sa consciencieuse et savante précision. C'est comme un défi jeté par le vieil artiste à tous ces finisseurs à outrance qui abondaient alors dans l'école, et que ses détracteurs se plaisaient à lui opposer ; il

LE CHRIST ET LA SAMARITAINE.
1649 (B. 70).

(1) Rembrandt avait même pris soin de faire poser Coppenol avec sa plume dans la main gauche, afin qu'elle se trouvât dans sa main droite sur les épreuves tirées.

a accepté la lutte sur leur propre terrain, pour les confondre, pour leur montrer qu'avec tous les prodiges de facture minutieuse dont ils étaient capables, lui seul pouvait mettre dans son travail cet entrain, cette puissance d'expression, ce souffle de grandeur et de vie auxquels jamais ses émules n'auraient su atteindre. L'eau-forte faite d'après ce petit chef-d'œuvre (B. 283) et dans les mêmes dimensions n'est pas moins remarquable par le fini de l'exécution. Avec sa peinture sous les yeux, Rembrandt pouvait mener méthodiquement son travail à bonne fin. Aussi, bien qu'elle soit assez montée de ton, la gravure a conservé la transparence et la netteté d'une œuvre préparée avec soin, conduite jusqu'au bout sans impatience et sans hésitation. Comme le tableau, c'est, à ce moment, un ouvrage unique en son genre, et l'application dont Rembrandt fait preuve en cette occasion atteste à la fois le désir qu'il avait de contenter son ami Coppenol et la force de volonté dont il disposait encore.

Les autres planches très sommairement gravées par lui à cette époque sont peu nombreuses et d'un caractère bien différent. Parmi elles, pour 1658, nous ne rencontrons plus que deux compositions, et aucune après cette date. Le *Christ et la Samaritaine* (B. 70) est un sujet qui auparavant avait déjà tenté Rembrandt et dont, sans compter l'eau-forte de 1634, nous connaissons plusieurs dessins, notamment celui du Cabinet de Stockholm que nous reproduisons ici. L'eau-forte cette fois est traitée en esquisse, d'une pointe large et franche, mais d'une manière un peu expéditive. Debout devant le puits, la Samaritaine écoute avec respect la parole du Christ assis sur un pan de mur à côté d'elle, tandis qu'au fond, dans un paysage pittoresque dominé par la silhouette d'une ville, des passants qui les regardent échangent entre eux leurs observations. Dans le *Tombeau allégorique* (B. 110), daté également de 1658, l'idée du maître est restée un peu énigmatique et l'aspect aussi bien que les détails de la composition ne laissent pas d'être assez bizarres. Au bas d'un large piédestal orné d'un écusson avec une couronne ducale, la statue qui le surmontait est renversée par terre, au premier plan. A la place et au milieu d'une gloire lumineuse, une cigogne, emblème de la Hollande, se tient droite sur son nid, de chaque côté duquel deux petits génies ailés sonnent de la trompette. En bas, des spectateurs applaudissent à ce prodige. M. Middleton a cru découvrir dans cette allégorie une allu-

sion à la bataille des Dunes gagnée en 1658 par Turenne contre les Espagnols. L'explication nous paraît un peu subtile, et sans être bien décisive, l'opinion auparavant admise qu'il s'agit ici de la statue que le duc d'Albe s'était fait élever à Anvers et qui fut détruite en 1577, semble du moins plus plausible. De toute façon, l'inaptitude de Rembrandt à traiter des sujets allégoriques est encore confirmée par cette étrange composition dans laquelle la statue, les types des spectateurs et ceux des génies sont des plus vulgaires; quant à l'oiseau gauchement posé au sommet du piédestal, il faut bien convenir qu'avec son bec écourté, il ressemble bien plus à une oie qu'à une cigogne. Le travail, très sommaire, n'est d'ailleurs pas de nature à rehausser beaucoup le prix de cette gravure qui évidemment n'a pas coûté grande peine à l'auteur.

Trois autres planches datées de 1658, la *Femme devant le poêle* (B. 197), la *Femme au bain* (B. 199), la *Femme nue les pieds dans l'eau* (B. 200) et peut-être même aussi la *Négresse couchée* (B. 205) sont de simples études de femmes nues, faites d'après nature, des académies d'une exécution singulièrement hardie et colorée, mais un peu brutale, pour lesquelles a posé un même modèle, probablement Hendrickje. Il est vrai que les traits du visage, indiqués d'une façon assez succincte, ne suffiraient pas à nous en convaincre; mais la poitrine et les proportions du corps sont bien les mêmes que dans la *Bethsabée* de la collection Lacaze, dont la *Femme devant le poêle* rappelle d'ailleurs l'attitude. C'est encore Hendrickje que nous retrouvons dans l'eau-forte d'*Antiope et Jupiter* (B. 203) qui semble une réminiscence du tableau du Corrège; cependant on chercherait en vain quelque trace de la beauté des formes du maître italien dans cette figure de femme profondément endormie, les bras relevés au-dessus de sa tête, et dont un vieux satyre, qui la contemple d'un air de connaisseur, vient de soulever les derniers voiles. Il semble que dans ces derniers ouvrages, Rembrandt ait pris à tâche de justifier les critiques violentes dirigées alors contre lui par les représentants des doctrines académiques et dont, quelques années après la mort du maître, un écrivain hollandais assez médiocre, Andries Pels, allait bientôt se faire l'écho dans son *Poème sur le Théâtre* (1). « Lorsqu'il devait peindre une femme nue, dit-il en parlant de Rembrandt, il ne choisissait pas

(1) *Gebruik en Misbruik des Toneels*, 1681, p. 36

pour modèle la Vénus grecque, mais une blanchisseuse ou une grosse ouvrière dans une grange.... Oui! des seins flasques, des mains déformées, voire les plis du corsage autour des reins et ceux des jarretières autour des jambes, il a tout copié! » Si plus d'une fois Rembrandt a donné raison à Pels, ce n'est pas du moins, comme celui-ci le suppose, « par un parti pris d'hérésie... provenant de son impuissance à égaler Titien, Van Dyck et Michel Ange ». Il y a ici une double erreur; Rembrandt n'a pas de parti pris, et sur ce point, comme en tout, sa sincérité est absolue. On ne saurait dire non plus qu'il soit impuissant à rendre la beauté et que c'est « pour avoir voulu quitter les voies tracées », qu'il s'égare ainsi « d'une manière éclatante ». Quand il s'agit d'étude, Rembrandt n'a pas d'autre programme que tous les grands maîtres et comme eux il tient à trouver son point d'appui dans la nature. Puisque les commandes étaient devenues rares et qu'il ne pouvait vivre sans travailler, il fallait bien qu'il profitât des seuls modèles qu'il eût sous la main afin de poursuivre ces études désintéressées qu'il aimait et auxquelles jusqu'à la fin de sa vie il ne cessa pas de se livrer.

JEUNE FEMME ENDORMIE.
Dessin à la plume. (Collection de M. J.-P. Heseltine.)

Comme Hendrickje, Titus posait aussi pour Rembrandt. Autant du moins qu'on en peut juger avec l'ombre dans laquelle les formes sont enveloppées, c'est lui, croyons-nous, que nous retrouvons dans un tableau de l'Ermitage peint vers 1660 (n° 825 du catal.) et dont l'effet,

Portrait de Rembrandt (1660).

(MUSEE DU LOUVRE).

l'harmonie et le caractère de l'exécution rappellent le délicieux portrait inscrit au Musée de Cassel sous le titre de Bruyningh. M. Bredius croit encore reconnaître Titus dans deux portraits du Louvre, l'un, d'une expression très puissante, représentant un jeune homme d'une pâleur olivâtre, à l'air noble, au regard triste et fier; l'autre, qui fait partie de la galerie Lacaze, très largement traité en ébauche, avec des rehauts d'une franchise extrême. Mais, outre que la ressemblance entre ces deux portraits ne nous semble pas très marquée, les personnages représentés dans l'un et dans l'autre paraissent sensiblement plus âgés que Titus ne l'était en 1667 et 1668, époque vers laquelle ces portraits ont été exécutés.

CROQUIS A LA PLUME REHAUSSÉ DE SÉPIA.
(Collection de M. Seymour-Haden).

Quant à Rembrandt lui-même, si au plus fort de sa vogue il ne s'était plus guère pris pour modèle, maintenant qu'il était devenu plus libre de son temps, ses portraits, avec l'âge, allaient devenir de plus en plus nombreux. Le voici d'abord, vers 1658, au Musée des Offices et dans celui du Belvédère, presque de face, coiffé d'un béret découpé, en costume d'atelier, avec une tunique brune, large et flottante, les mains passées dans une écharpe qui lui sert de ceinture. Deux autres portraits de Rembrandt, l'un appartenant à lord Ellesmere, l'autre, plus petit, qui fait partie de la collection de sir Richard Wallace, nous frappent tous deux par leur expression douloureuse. D'un aspect plus austère, le portrait du Louvre, daté de 1660, que nous reproduisons ici, est peut-être plus caractéristique. Cette fois Rembrandt est à son travail, vêtu d'une houppelande d'étoffe commune et coiffé d'un serre-tête blanc. Sa barbe n'est point faite, ses cheveux moins abondants sont gris. Debout

près de son chevalet, sa palette et des pinceaux à la main, il observe son modèle avec attention, cherchant à graver dans son esprit les formes et les colorations que lui offre la réalité. Dans ce regard exigeant, perspicace, on sent toute la pénétration de l'artiste habitué à scruter les nuances les plus fugitives d'une physionomie humaine et à doser dans leur infinie variété les modifications infinies de la lumière. On voit que, malgré tout son savoir et toute son expérience, il a conservé en face de la nature une entière sincérité. Oubliant ses peines, absorbé par l'unique souci de bien faire, le consciencieux artiste a retrouvé quelque calme; il goûte de nouveau le bonheur de peindre, et, battu de l'adversité, il ne demande qu'à travailler en paix dans son coin.

De fait, il avait bien fallu le reconnaître, Rembrandt n'était bon qu'au travail, et les siens, réunis dans un même sentiment d'affection, s'étaient ligués contre lui pour arranger sa vie, pour lui interdire les imprudences ou les prodigalités que, livré à lui-même, il n'aurait pas manqué de commettre encore. Il avait assez montré ce dont il était capable à cet égard. Vis-à-vis de ses créanciers aussi, il était urgent de prendre des précautions afin de le mettre à l'abri de leurs importunités. Le 15 décembre 1660, de concert avec Titus et en présence d'un notaire et de deux témoins, Hendrickje conclut un arrangement pour assurer à la fois à Rembrandt une existence indépendante et la tranquillité nécessaire à son travail. Comme il ne peut plus rien posséder en propre qui ne soit aussitôt revendiqué par ses créanciers toujours aux aguets, elle imagine une combinaison par laquelle elle espère le tirer de leurs griffes. Elle fonde avec Titus une association pour continuer un commerce de tableaux de curiosités et de gravures, commerce déjà commencé depuis deux ans. Chacun d'eux apporte dans la communauté tout ce qu'il possède et chacun sera de moitié dans la propriété du mobilier et des objets d'art achetés, aussi bien que dans les profits et les pertes de la société. Mais « comme il est indispensable que tous deux soient assistés et aidés dans ce commerce et que personne mieux que Rembrandt ne serait capable de le faire », il est convenu que celui-ci vivra avec eux, qu'il sera nourri et ne paiera aucun loyer, mais que, de son mieux, il s'efforcera de leur être utile. Il ne se réserve rien de ce qu'il peut posséder au moment présent ou dans l'avenir, et il n'émettra jamais aucune prétention sur les gains que pourront faire les

associés; moyennant quoi, il lui est alloué pour sa subsistance 950 florins par Titus et 800 florins par Hendrickje et il s'engage à leur rendre ces avances aussitôt qu'il aura pu gagner quelque argent par son propre travail.

Dans cette combinaison qui mettait les deux associés sur le pied d'une égalité complète, Rembrandt était traité, pour les affaires d'intérêt, comme un véritable enfant qu'il était. C'est lui qui devenait le mineur, tandis que Titus et Hendrickje se chargeaient d'administrer la communauté. On comprend d'ailleurs qu'un tel acte, conçu avec l'intention évidente d'évincer les créanciers, ne devait pas être accepté par eux sans difficulté; aussi réclamèrent-ils énergiquement. Il est cependant douteux que les opérations des deux associés aient pu être bien lucratives. La guerre avec l'Angleterre avait un peu épuisé le pays; on sentait que la trêve serait de courte durée et le temps n'était guère favorable pour un commerce de luxe. Ainsi que l'a montré M. Bredius dans son intéressante étude sur le trafic des objets d'art au XVIIe siècle (1), la plupart des grands marchands de curiosités de cette époque devaient, en effet, finir par la banqueroute ou la misère. Mais, suivant toute vraisemblance, Hendrickje et Titus, instruits par le malheur, évitaient les gros risques et se bornaient à placer quelques œuvres du maître, notamment ses gravures. Bien que l'inventaire de Rembrandt soit assez détaillé, nous ne voyons pas, en effet, qu'il y soit fait mention des cuivres de ses eaux-fortes. Quelques-uns de ces cuivres, il est vrai, avaient dû être cédés à des marchands; mais il est probable que Rembrandt en avait aussi gardé plusieurs, soit pour les remanier, soit pour les terminer, et que ces planches n'avaient pas été comprises dans la vente de 1658. Ces eaux-fortes commençaient à être recherchées des amateurs; on en formait des collections déjà très réputées, et suivant leur rareté, les divers états d'une même gravure atteignaient parfois des prix assez élevés, sans que ces augmentations de prix répondissent toujours à un mérite supérieur. C'est sans doute à ce commerce de gravures que se rapporte le passage de Houbraken où il raconte que Titus allait colporter, afin de les vendre, les eaux-fortes de son père, et tire parti de ce fait pour dénoncer une fois de plus l'avarice de Rem-

(1) *Amsterdamsch Jaarboekje, voor Geschiedenis en Letteren*, 1891.

brandt. Il est permis de se demander avec Vosmaer « ce qu'un tel commerce pouvait avoir de déloyal ». Les bénéfices résultant de ces ventes aidaient, en tout cas, à faire vivre la petite famille, et, rassuré à ce sujet, Rembrandt pouvait se consacrer tout entier à son art. Encore fortifié par les études désintéressées qui avaient occupé ces deux dernières années, il allait illustrer la fin de sa carrière par de nouveaux chefs-d'œuvre.

LES SAINTES FEMMES AU CALVAIRE.
Dessin à la plume. (Cabinet de Stockholm.)

CROQUIS DE PAYSAGE A LA PLUME.
(Collection du duc de Devonshire.)

CHAPITRE XX

VIE DE RETRAITE ET DE TRAVAIL (1661). — *Saint Mathieu avec l'Ange.* — *Vénus et l'Amour.* — LA *Conjuration de Claudius Civilis.* — LES TABLEAUX DE CORPORATIONS BOURGEOISES EN HOLLANDE. — LES *Syndics des Drapiers.* — UNION DE LA PETITE FAMILLE. — ÉTUDES ET PORTRAITS DE CETTE EPOQUE.

REMBRANDT AU VISAGE ROND.
Vers 1630 (B. 5).

L'ANNÉE 1661 compte parmi les plus fécondes de la carrière de Rembrandt; elle est marquée par la production de plusieurs tableaux importants et d'une de ses œuvres capitales. Cette active production nous montre avec quel courage il avait repris son travail. Il s'était, cette année même, fixé sur le Rozengracht (le Quai aux Roses) dans la maison où il devait demeurer jusqu'en 1664. C'était, à ce moment, un quartier encore peu habité, où le maître avait pu trouver, sans doute à peu de frais, une installation con-

venable. Les terrains ne s'y vendaient pas cher, et en face même de sa maison, un de ces jardins de plaisance désignés alors sous le nom de *Labyrinthes* (Doolhof) avait été créé par David Lingelbach de Francfort, le père de Joannes Lingelbach, le peintre bien connu. C'était un homme industrieux et entreprenant qui, déjà en 1636, avait exploité dans le voisinage, sur le Loiersgracht, un *Nouveau Labyrinthe*, appelé l'*Oranger*, où il avait accumulé des divertissements plus nombreux que ses prédécesseurs n'avaient pu jusque-là en réunir. Pièces mécaniques, comme *Orphée charmant les animaux*, jets d'eau à surprises, fontaines monumentales, telles que celles de la *Samaritaine* et des *Sept Provinces*, curiosités naturelles de toute sorte, animaux empaillés ou vivants, groupes patriotiques ou représentations satiriques comme la *Procession de l'Ommegang*, grottes, parterres, tout y était combiné pour attirer et retenir les visiteurs qui pouvaient dans cet établissement se récréer en famille, assister à des spectacles variés et se faire servir des rafraîchissements en écoutant de la musique (1).

En février 1648 Lingelbach avait ouvert le Labyrinthe du Rozengracht qui occupait un espace de terrain considérable et pour lequel il avait dû acheter deux grands jardins contigus et plusieurs maisons. Mais les distractions qu'on y trouvait n'étaient pas, on le sait, dans les habitudes de Rembrandt, et moins que jamais il était disposé à les goûter. Depuis sa ruine, il n'avait plus d'argent pour courir les ventes ou les marchands, et quand il se décidait à sortir de chez lui, c'était d'ordinaire pour se diriger vers la campagne qui, de ce côté de la ville, lui offrait des excursions proches et variées, le long des remparts et des canaux, dans des terrains vagues semés çà et là de blanchisseries et de moulins à vent. Il était devenu, d'ailleurs, de plus en plus sédentaire et n'aimait guère à quitter son atelier. Les quelques amis qui poussaient jusqu'au Rozengracht pour le visiter se faisaient rares et il n'avait plus à craindre d'être dérangé de son travail. Mais il n'était pas en peine de bien occuper sa vie.

Parmi les tableaux qu'il peignit à cette époque, nous rencontrons d'abord une *Circoncision*, appartenant au comte Spencer à Althorp et que Smith dans son *Catalogue raisonné* décrit (n° 69) comme « une

(1) Voir dans *Oud-Holland* (VI, p. 103-112) l'intéressante notice de M. N. de Roever sur les labyrinthes successivement créés à Amsterdam et que l'on peut considérer comme les premiers essais de ces beaux jardins zoologiques, si grandement installés aujourd'hui à Anvers et à Amsterdam.

Saint Mathieu et l'Ange (1661).

(MUSÉE DU LOUVRE)

étude admirable, très finie et d'un effet brillant... datée de 1661 », tandis que M. Bode, qui a vainement cherché à y découvrir une date, la dit traitée en esquisse, dans la manière vive et claire, mais un peu flottante qu'allait adopter Aert de Gelder, l'élève de Rembrandt. La scène se passe dans un grand édifice où devant la Vierge assise et tenant l'enfant Jésus, en pleine lumière, le grand prêtre est agenouillé, vêtu d'un manteau jaune très brillant. Derrière, ainsi que dans l'eau-forte de 1654 (B. 47), on entrevoit des spectateurs qui se penchent pour voir ce qui se passe et des bœufs qui garnissent une étable voisine.

Le *Saint Mathieu avec l'Ange*, daté de 1661, au Musée du Louvre, nous offre une composition d'un ordre plus élevé. Sans doute, le type de l'apôtre manque de noblesse; ses traits sont gros, son costume est pauvre; enfin l'harmonie des bruns de son vêtement avec les gris de son bonnet et les rouges assez montés de ses carnations ne paraît ni bien riche, ni bien distinguée. La facture elle-même est rude et heurtée, presque brutale, mais dans son abandon on retrouve les délicatesses d'expression familières à Rembrandt. Il était difficile, en tout cas, de rendre avec plus de clarté et d'éloquence une idée qui semble irréalisable, tant elle dépasse les moyens dont dispose la peinture, celle de l'inspiration d'en haut pénétrant dans une âme humaine. Assis à sa table, le vieillard a senti venir à lui le divin messager qui le visite dans sa retraite et voici que peu à peu l'ange s'est rapproché de lui; il a posé doucement sa main sur son épaule et mis ses lèvres tout près de son oreille. L'apôtre tient maintenant sur sa poitrine sa main décharnée comme pour y retenir le souffle béni dont son âme est remplie. D'un œil fixe il suit dans le vide cette pensée qui prend forme en lui; il semble qu'il la voie, et sous la dictée de l'ange il va l'écrire.

Nous éprouvons quelque embarras à parler, après ce tableau, d'une autre toile peinte vers le même temps, *Vénus et l'Amour*, qui se trouve également au Louvre et dans laquelle M. Bode pense, avec raison, croyons-nous, qu'il convient de reconnaître les traits de Hendrickje et probablement aussi ceux de sa fille, la petite Cornelia, dans l'enfant qui caresse sa mère. L'âge présumé des deux figures et le type de la femme s'accordent, en effet, avec cette conjecture; mais Hendrickje, si c'est bien d'elle qu'il s'agit, s'est épaissie, son embonpoint commence à déborder, et le Cupidon à mine pleurarde debout à côté d'elle n'a pas

les traits plus distingués que ceux de sa mère. N'étaient les ailes gauchement attachées à son épaule, on aurait peine à comprendre la malencontreuse désignation de ce tableau, contre laquelle protestent également les formes, les types et l'accoutrement tout hollandais de ces deux personnages. Une fois de plus, nous devons donc constater l'incapacité du maître à traiter des sujets mythologiques. Et cependant, à ne prendre cette image que pour une représentation de l'amour maternel, on n'en saurait concevoir de plus touchante. Aussi, en dépit de cette appellation imprévue, il faut ici admirer l'expression de bonté de cette mère, la tendresse avec laquelle elle réconforte son enfant et la profonde affection qui unit entre eux ces deux êtres qui n'ont rien à voir avec la fable. La *Jeune Femme à la fenêtre* du Musée de Berlin (n° 828 *b*) doit être rapprochée de ce tableau. M. Bode hésite, il est vrai, à y retrouver le type de Hendrickje tel que Rembrandt l'a peinte dans notre *Portrait* du Salon carré au Louvre. En revanche, la ressemblance avec cette *Vénus* nous paraît positive, et à en juger par l'âge, non seulement elles seraient contemporaines, mais la jeune femme de Berlin nous semblerait plutôt un peu plus jeune. Bien qu'elle soit devenue plus corpulente, que son double menton se soit accusé et son encolure élargie, cette jeune femme a encore bon air et elle a conservé sa fraîcheur. Elle porte un costume de fantaisie assez élégant : un manteau rouge garni de fourrures passé

JEUNE FEMME A LA FENÊTRE.
Vers 1665 (Musée de Berlin).

sur un vêtement blanc, avec une coiffure formée de bandes dorées, des perles aux oreilles, un bracelet de perles et un anneau d'or suspendu par un ruban noir sur la poitrine. Mais l'abandon un peu familier de la pose et le décolletage de la chemise qui laisse à découvert la naissance de la gorge suffiraient à prouver que c'était là une personne vivant dans la proche intimité du maître. Quant à la touche très libre, très franche,

LE BON SERVITEUR RENDANT SES COMPTES.
Dessin à la plume. (Collection de M. L. Bonnat.)

elle ne nous permet pas cependant de fixer d'une manière bien précise la date de cette peinture. Tantôt farouche et désordonnée, d'autres fois soigneuse encore et contenue, cette exécution varie trop, en effet, d'un ouvrage à l'autre pour que d'après son caractère seul il soit possible de tirer autre chose que des indications approximatives relativement à cette date.

Si délaissé que fût alors Rembrandt, il avait encore des amis qui ne le laissaient pas tout à fait oublier. Nous en trouverions au besoin la preuve dans la commande de deux œuvres très importantes qu'il reçut

à cette époque. L'une d'elles, malheureusement mutilée aujourd'hui, appartient au Musée de Stockholm et le sujet qu'elle représente, après avoir pendant longtemps exercé la sagacité des critiques, n'a pu être déterminé d'une manière certaine que grâce à la récente découverte d'un document qui la concerne. La donnée du tableau du Musée de Stockholm, du moins dans son état actuel, ne laisse pas, en effet, d'être assez obscure, ainsi que nos lecteurs pourront en juger eux-mêmes par la reproduction que nous mettons sous leurs yeux. Groupés autour d'une table, éclairés par la lumière d'un flambleau, dix personnages peints de grandeur naturelle tendent vers leur chef, placé à la gauche de la composition, leurs épées ou leurs coupes, comme pour lui jurer obéissance. Celui-ci, coiffé d'une espèce de tiare de forme élevée et tenant lui-même un glaive à la main, reçoit leurs serments. Sa taille est imposante et ses traits empreints de gravité semblent impassibles; un de ses yeux seulement est ouvert. Son costume et les vêtements de ses compagnons montrent une grande richesse, mais sans rien qui nous renseigne sur le caractère de la scène, ni sur le lieu où elle se passe.

Que font ces gens et quel dessein mystérieux les a rassemblés? On comprend qu'on ait longtemps cherché à déchiffrer cette énigme, et les diverses explications qui en ont été successivement proposées n'offraient pas, il faut bien le reconnaître, un caractère suffisant de certitude. Frappés par cette particularité que le personnage principal paraît borgne, certains auteurs avaient cru reconnaître en lui Jean Ziska. Mais Rembrandt, on le sait, ne demandait pas d'habitude ses inspirations à l'histoire moderne et l'on concevrait difficilement comment il aurait pu être amené au choix d'un sujet si bizarre, si en dehors de ses propres préoccupations et de celles de ses compatriotes. Cette désignation ayant été abandonnée, on s'était mis à chercher du côté de la Bible, la lecture favorite du maître, celle qui le plus souvent a provoqué ses inspirations. D'après une opinion qui par la suite avait prévalu, c'est au Livre des Macchabées qu'auraient été empruntés les éléments d'une composition dans laquelle l'artiste avait représenté, suivant les uns, Mathathias et ses fils jurant de défendre l'intégrité de leur foi contre les persécutions, et suivant d'autres, Judas Macchabée et ses frères réunis avant de combattre les troupes d'Antiochus. Enfin, plus récemment encore, M. le professeur K. Madsen avait émis l'idée qu'il fallait

voir dans la scène en question *le Dieu Odin, fondateur du royaume de Suède* (1). La divergence même de ces hypothèses atteste assez qu'aucune d'elles n'était concluante. En face de l'œuvre elle-même, sans trouver pour elle une appellation qui me satisfît, j'avais pu du moins, d'après les coupures malencontreuses de cette toile, me convaincre qu'elle avait dû autrefois, ainsi qu'on l'a constaté pour la *Ronde de Nuit*, subir des mutilations dont j'étais fort éloigné d'ailleurs de soupçonner l'importance. En réalité, on le sait aujourd'hui, le tableau de Stockholm, si grand qu'il soit — il ne mesure pas moins de $3^{m},09$ de large sur $1^{m},96$ de haut, — n'est qu'un fragment correspondant à peine, comme surface, au quart de l'œuvre dans laquelle il a été découpé et dont le fac-similé d'un dessin du Cabinet de Munich que nous plaçons ici en regard permettra d'apprécier complètement l'ensemble et les dimensions primitives. Ce dessin, déja signalé dans le catalogue du Musée de Stockholm, tout en nous donnant intégralement la composition, n'avait pas cependant permis d'en déterminer le sujet. Il appartenait à M. de Roever de trouver la solution si longtemps différée de ce problème, ainsi qu'il l'a fait dans une des dernières livraisons du recueil si justement estimé dont il est un des directeurs (2).

Le savant archiviste d'Amsterdam avait été frappé de la mention contenue dans une *Description d'Amsterdam*, publiée en 1662, par Melchior Fokkens, d'un tableau placé dans un des angles de la grande galerie du Palais du Dam, tableau représentant *Claudius Civilis dans le repas nocturne où il décide les Batares à secouer le joug des Romains*, et ce sujet, ajoute Fokkens, « traité dans ce tableau a été peint par Rembrandt ». D'autre part, un document déja mentionné nous apprend qu'à l'occasion de la créance contractée envers Jan Six et cédée par celui-ci à Geerbrandt Ornia, Lodewyk van Ludick, qui s'était porté caution pour Rembrandt, avait reçu de ce dernier, au mois d'août 1662, comme garantie de la somme de 1082 florins, montant de cette créance, la moitié des gains que l'artiste pourrait faire jusqu'au 1er janvier 1663, jusqu'à concurrence du paiement total de cette somme. Il était aussi

(1) *Studier fra Sverig*, par M. K. Madsen. 1 vol. in-8. Copenhague, 1892.

(2) *Een Rembrandt op 't Stadhuis*; dans *Oud-Holland*; IX, p. 296. Voir également l'article du *Nederlandsche Spectator* (avril 1892) où M. Cornelis Hofstede de Groot a résumé avec autant de conscience que de perspicacité l'état de la question.

stipulé qu'en vue de cette libération, van Ludick devait également toucher le quart de ce qui reviendrait à Rembrandt « sur le prix d'un tableau exécuté par celui-ci pour l'Hôtel de Ville ». Grâce au rapprochement fait par M. de Roever de ces deux documents et du dessin du Cabinet de Munich, il devenait à la fois possible de reconstituer l'œuvre originale et d'en établir enfin d'une manière certaine la détermination. On voit encore, il est vrai, à la place indiquée par Fokkens dans la grande galerie du Palais, une immense peinture exposée très

CONJURATION DE CLAUDIUS CIVILIS.
1661 (Musée de Stockholm).

haut, dans un coin obscur, peu visible par conséquent, et l'on avait pu croire un instant que c'était là l'œuvre de Rembrandt. Mais un essai d'éclairage à la lumière électrique a permis de constater qu'en réalité cette peinture, des plus médiocres et très sommairement brossée, avait été, ainsi que nous l'apprend de Zesen dans sa *Description d'Amsterdam* (1663), substituée à celle de Rembrandt. Cette dernière, exécutée en vue de l'emplacement auquel elle était destinée, avait été aussi, sans doute, traitée assez librement, d'une manière décorative, et vue de près, elle devait produire un assez mauvais effet. Comme elle n'était probablement pas du goût des magistrats,

il y a lieu de croire que, ceux-ci ayant fait à Rembrandt quelques critiques dont il n'avait pas tenu compte, son œuvre n'avait point été acceptée. Que faire, dès lors, de cette immense toile, de beaucoup la

CONJURATION DE CLAUDIUS CIVILIS.

(Étude pour la composition de l'œuvre primitive. Fac-similé d'un dessin du Cabinet de Munich.)

plus grande que le peintre eût jamais couverte, puisqu'elle mesurait plus de 20 mètres carrés? On ne pouvait évidemment songer à la vendre en cet état à des particuliers. Suivant toute vraisemblance, c'est afin d'en tirer parti qu'elle fut alors rognée sur tous ses côtés, pour n'en

conserver que la partie centrale, qui après diverses vicissitudes est venue échouer au Musée de Stockholm (1).

Ainsi qu'il ressort des comptes de la trésorerie d'Amsterdam, c'est Flinck qui originairement avait été chargé de la décoration totale de cette galerie du Palais du Dam, en vertu d'un contrat passé à la date du 28 novembre 1659 (2). Le choix de la Conjuration de Claudius Civilis pour l'un des épisodes qu'il devait traiter s'expliquait assez d'ailleurs par le rôle qu'avait joué ce personnage dans la révolte des Bataves et par les analogies que les poètes du temps, Vondel entre autres, n'avaient pas manqué de relever entre la lutte engagée autrefois contre les Romains et celle que la maison d'Orange venait de soutenir victorieusement contre les Espagnols. Mais la mort de Flinck (22 février 1660) l'ayant empêché de s'acquitter du travail qui lui avait été confié, Rembrandt reçut la commande du tableau de Civilis, et l'intervention d'un de ses plus anciens patrons, le Dr Tulp, qui en 1658 et 1659 exerçait les fonctions de trésorier de la ville, ne fut peut-être pas étrangère à cette faveur.

Le titre autrefois admis de *Conjuration de Jean Ziska* était donc, on le voit, un peu justifié par la figure principale de ce tableau, Ziska étant borgne, tout comme Claudius Civilis qui, au dire de Tacite, tirait même quelque vanité de cette ressemblance avec Annibal, un autre ennemi des Romains. Telle que Rembrandt l'a conçue, la scène est bien conforme avec le texte de l'historien, et la composition totale, dont le dessin de Munich nous offre l'image, nous montre en effet la table du repas de nuit exhaussée de quelques marches et servie aux conjurés au milieu d'un portique à travers lequel on aperçoit vaguement des arbres et les créneaux d'un château ; autour de cette table, les principaux chefs et les nobles de la contrée qui ont répondu à l'appel de Civilis s'engagent avec lui par serment à secouer le joug de leurs dominateurs. Quant au tableau de Stockholm, son exécution large, mais suffisamment soignée dans les parties en pleine lumière, répond au caractère mystérieux du sujet, et l'effet très puissant y est obtenu par des moyens d'une extrême simplicité. Nous retrouvons le maître avec la

(1) On sait seulement que ce fragment avait été légué en 1798 à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville par une dame Peill, née Grill, dont le mari était, comme elle, d'origine hollandaise, et qu'il fut ensuite transporté au musée en 1864.

(2) Cette décoration ne comprenait pas moins de 12 tableaux, qui devaient être exécutés en 6 années, à raison de 1000 florins chacun. Voir *Amstels Oudheid*; II, p. 143.

délicatesse exquise de ses harmonies dans le jeu de ces jaunes et de ces rouges si variés, avec lesquels des tons bleus ou verdâtres très habilement répartis forment les plus heureux contrastes. La partie droite, notamment, est d'un éclat merveilleux, et l'homme à longue chevelure blanche qui porte une simarre en drap d'or pâle, ainsi que les quatre personnages en pleine lumière qui l'avoisinent, présentent un assortiment de nuances d'une grâce et d'une distinction charmantes.

Si, plus maltraitée encore que la *Ronde de Nuit*, cette *Conjuration de Claudius Cirilis* a été l'objet de mutilations bien autrement regrettables, une autre peinture de cette époque est parvenue jusqu'à nous intacte et dans un état excellent de conservation. Chargé par la gilde des drapiers de peindre, pour le local de la Société, les Syndics de cette corporation, Rembrandt lui livrait, en 1661, le grand tableau qui, après avoir été exposé autrefois dans la Chambre des Contrôleurs et Plombeurs du Drap, au *Staalhof*, se trouve maintenant au Ryksmuseum. Comme autrefois à Florence, les métiers de la laine tenaient une grande place dans l'industrie hollandaise et ils avaient puissamment contribué au développement de la prospérité publique. A Leyde où ils formaient une société très importante, les Drapiers, nous l'avons vu, avaient fait décorer le siège de leur gilde de peintures d'Isaac van Swanenburch représentant les opérations successives de la fabrication des Draps. Ils ne jouissaient pas d'une moindre considération à Amsterdam, et une œuvre admirable d'Aert Pietersen exécutée en 1599 et qui appartient également au Ryksmuseum nous montre *Six Syndics de la Halle aux draps* de cette ville. Sur ce panneau dont l'éclat est aussi remarquable que la bonne conservation, ces six figures sont, il est vrai, disposées un peu au hasard et leur arrangement n'a pas dû coûter grande peine à l'auteur; mais les têtes d'une facture très simple sont d'une individualité et d'une énergie singulière, notamment celle du personnage placé au centre, un bonhomme déjà grisonnant, à la physionomie pleine d'intelligence et de décision. L'inscription suivante qui se lit sur ce panneau trace en quelques lignes les devoirs des administrateurs de la gilde : « Conformez-vous à votre serment pour les choses dont vous êtes certain ; vivez honnêtement; ne rendez pas de jugement par faveur, par haine ou par intérêt personnel ». Ce programme de loyauté et de scrupuleuse justice était

celui même qui avait fait la grandeur du commerce hollandais. A la sûreté des relations, ces trafiquants modèles joignaient à la fois l'esprit d'entreprise qui les poussait à chercher au loin des débouchés pour leurs produits et la ténacité qui assurait le succès des audacieuses expéditions dont ils étaient les promoteurs. Ces qualités acquises dans l'exercice de leur profession, ils les apportaient aussi dans la gestion des intérêts publics et il n'était point rare que les plus considérés d'entre eux, après avoir montré ce dont ils étaient capables en administrant leurs gildes respectives, fussent également désignés au choix de leurs concitoyens pour remplir les fonctions de conseillers et de bourgmestres, ou pour diriger les établissements hospitaliers fondés en si grand nombre par la charité dans toutes les villes hollandaises. Comme pour les corporations militaires, qui peu à peu d'ailleurs tendaient à s'effacer devant ces corporations bourgeoises, l'usage s'était répandu de décorer des portraits de leurs dignitaires les locaux où se réunissaient les affiliés. Quelle que fût la nature de la Société, le mode de représentation ne différait guère dans ces tableaux. Sauf quelques *Leçons d'Anatomie* exécutées pour les gildes des médecins ou des chirurgiens, ou quelques épisodes inspirés par des distributions de secours à des vieillards ou à des orphelins, épisodes d'ailleurs assez maladroitement disposés, en général, les peintres se bornaient à ranger autour d'une table les administrateurs de l'association qui leur faisait cette

LA FEMME A LA FENÊTRE.
Dessin à la plume lavé de sépia. (Coll. de M. J.-P. Heseltine.)

commande, sans même chercher à les caractériser par des accessoires choisis à dessein. La reddition des comptes, opération commune à toutes ces sociétés, était devenue la scène la plus usitée pour la représentation de chacune d'entre elles. Autour d'une table couverte d'un tapis, les administrateurs vérifiant les comptes et la caisse et témoignant par des pantomimes plus ou moins expressives que tout s'était passé suivant les règles établies et qu'ils avaient fidèlement rempli leur

LE PRINSENGRACHT ET LA WESTERKERK.
(Près du Rozengracht, où habitait Rembrandt.)
Dessin de Boudier, d'après une photographie.

mandat; par derrière, un peu à l'écart, quelque employé subalterne, tête nue, se tenant à leur disposition ou leur venant en aide dans l'accomplissement de leur charge, tel était le thème commode, presque banal, qui s'adaptait également à toutes ces sociétés et auquel, avec des variantes insignifiantes, les peintres s'étaient à l'envi conformés. Seule la diversité de leurs talents mettait quelque différence entre leurs œuvres et ils apportaient d'ailleurs dans l'exécution des commandes qu'ils recevaient le même esprit de conscience, d'exactitude et de sincérité absolue qui avait assuré la fortune de leurs modèles et qui devait aussi faire la gloire de l'école hollandaise.

Ces qualités, nous les trouvons déjà dans les *Régents de l'hospice des Vieillards* de Cornelis van der Voort et dans les tableaux de Werner van Valckert que ses représentations de scènes empruntées à la vie des orphelins avaient rendu justement célèbre et qui avait peint également en 1622 les *Quatre Syndics de la Gilde des Merciers*. Avec Th. de Keyser et Nicolaes Elias ce genre de peinture était arrivé à son entier épanouissement. Adopté par les notables d'Amsterdam comme leur portraitiste attitré, Elias recevait en 1626 la mission de représenter les *Administrateurs de la Gilde des Marchands de vin* et en 1628 les *Régents du Spinhuis*. Santvoort, à son tour — bien qu'il excelle surtout dans les portraits de femmes, — manifestait en 1643 tout son talent dans les *Quatre Régents de la Halle aux Serges*, une toile d'un aspect grave et austère, d'un modelé délicat et d'un sentiment très personnel. Mais ce n'est pas Amsterdam, c'est Harlem qui possédait le meilleur tableau de corporation bourgeoise qui eût été fait avant Rembrandt. Bien qu'on ait un peu trop dit que l'influence de ce dernier est manifeste dans les *Régents de l'Hospice de sainte Elisabeth* peints par Frans Hals en 1641, nous croyons qu'il convient de laisser au maître de Harlem tout l'honneur de ce chef-d'œuvre. Comme s'il pressentait qu'il aurait un jour à recourir à l'assistance de ses modèles, Hals, avec ses qualités habituelles de virtuosité, montre cette fois une correction et une noblesse que nulle part ailleurs il n'a égalées.

Vers ce moment, du reste, la peinture hollandaise avait atteint son plus haut degré d'éclat et déjà même les tableaux de corporation allaient commencer à décliner. Malgré son talent, F. Bol, un des meilleurs élèves de Rembrandt, plus apprécié dès lors que son maître lui-même, n'est pas exempt d'un certain maniérisme dans ses *Régents de l'Hospice des Vieillards* datés de 1657 (1). Les six personnages y sont, comme d'ordinaire, rangés autour d'une table, mais les têtes un peu rondes, un peu molles, n'ont plus cette expression intime du caractère individuel que nous avions pu constater dans les productions de ses devanciers. L'arrangement, aussi, manque de simplicité et l'on y sent je ne sais quelle préoccupation de varier quand même les attitudes. Chacune de ces figures semble vouloir attirer sur elle l'attention, et cette absence de

(1) Il devait être plus tard lui-même un des administrateurs de cet établissement.

sacrifice qui nuit à l'unité de la composition était, il faut bien le reconnaître, une des causes du succès de l'artiste qui, en mettant en pleine lumière tous ses modèles, était plus assuré de les contenter tous.

Telle était la situation quand Rembrandt reçut la commande de son tableau des *Syndics*, commande à laquelle van de Cappelle ne fut peut-être pas, non plus, étranger, car il était à ce moment l'ami du maître, et son commerce de teinturerie le mettant en relations avec les principaux drapiers, il avait bien pu leur parler à ce propos de Rembrandt. Quoi qu'il en soit, celui-ci n'essaya pas en cette occasion — comme il avait fait pour la *Ronde de nuit* — de renouveler la donnée admise par ses prédécesseurs, en imaginant quelque épisode imprévu ou quelque effet de lumière, destinés à animer sa composition. Ainsi que le fait observer M. Bredius (1), « il avait reconnu, sans doute, que de telles visées ne répondaient guère aux intentions de ses clients, et peut-être même ceux-ci avaient-ils pris soin d'enchaîner sa liberté, afin de prévenir ses écarts pittoresques ». Rembrandt accepte, au contraire, la donnée admise, dans sa simplicité élémentaire. Rangés, comme d'habitude, autour d'une table, les cinq dignitaires de la corporation sont très prosaïquement occupés à vérifier leurs comptes. Vêtus de costumes uniformément noirs, ils ont au cou les mêmes collerettes blanches et sont coiffés tous les cinq de chapeaux noirs semblables, à larges bords et à haute forme. Derrière eux, la tête découverte et un peu dans l'ombre, ainsi qu'il convient, un serviteur également habillé de noir se tient debout. Le tapis de la table est rouge vermillon ; des lambris d'un brun jaunâtre, à moulures peu compliquées, garnissent le fond de la pièce. Aucune diversité dans les costumes, aucun accessoire inutile, et une lumière égale, venant de gauche, éclairant d'une manière pareille ces visages d'hommes déjà mûrs ou touchant même à la vieillesse : c'est avec d'aussi modestes éléments que Rembrandt a fait un chef-d'œuvre.

Dès le premier coup d'œil, l'ensemble saisit par sa puissante réalité. On reste surpris de l'intensité de vie, de la grande tournure de ces personnages. Ce ne sont pourtant que de braves bourgeois, des drapiers qui causent entre eux de leurs affaires; mais ces mâles et honnêtes visages ont un aspect imposant et commandent le respect. On sent chez

(1) *Les chefs-d'œuvre du Musée d'Amsterdam*, p. 26.

ces hommes auxquels leurs confrères ont confié leurs intérêts toute une existence de droiture et de loyauté, des trésors de santé physique et morale accumulés par une race saine et robuste. Ces yeux regardent franchement, bien en face; ces bouches ne doivent s'ouvrir que pour des paroles sincères et sensées. Vous vous oubliez à les contempler et vous songez à peine à demander à l'œuvre, tant l'art y est caché, le secret de l'impression de grandeur qu'elle vous produit. Votre admiration augmente quand vous y pensez. Quel art, en effet, dans la disposition de ces personnages, dans la façon dont ils occupent la toile, dans cette ligne légèrement infléchie suivant laquelle sont étagés et espacés leurs visages, dans ces attitudes et ces gestes variés à si peu de frais, dans l'équilibre et le rythme de toute la composition! Descendez aux détails; vérifiez la solidité des constructions de ces corps et de ces têtes, la justesse absolue des mises en place, l'accent si profondément individuel et si expressif de ces physionomies, l'accord qu'elles offrent entre elles. Votre étonnement croît encore si du dessin vous passez aux intonations, si pleines, si savoureuses; à ces beaux noirs veloutés et intenses, à ces blancs colorés, à ces carnations si nettement caractérisées où la lumière semble comme pétrie dans la pâte; à ces ombres toujours nettement accusées dans le sens des formes et qui leur donnent tout leur relief; à cette harmonie générale, enfin, montée à un tel degré de puissance qu'il faut regarder les toiles voisines pour s'aviser de sa prodigieuse vigueur.

L'exécution n'est pas moins surprenante dans sa sobriété parfaite et son ampleur, soutenue jusqu'au bout sans défaillance. Ainsi que le remarque Fromentin, « l'extrême vivacité de la lumière est aussi finement observée que si la nature elle-même en avait donné la vivacité et la mesure. « On dirait presque de ce tableau, ajoute-t-il, qu'il est des plus contenus et des plus modérés, tant il y a d'exactitude dans ses équilibres, si l'on ne sentait à travers toute cette maturité « pleine de sang-froid beaucoup de nerfs, d'impatience et de flamme », et l'on ne saurait mieux dire, en effet, hormis ces mots d'*impatience* et de *nerfs* qui certainement sont de trop. J'en appelle ici au jugement de tous ceux qui ont étudié cette peinture dans laquelle on ne saurait découvrir aucune trace de précipitation, ni de négligence, mais où « avec la flamme » il faut bien reconnaître une constante possession de soi-même.

Nous n'avions plus depuis longtemps affaire avec les timidités de

Les Syndics des Drapiers (1661).

RYKSMUSEUM AMSTERDAM

l'homme qui autrefois se laissait dominer par la nature et ne l'interrogeait jamais qu'avec des scrupules inouïs; nous ne retrouvons pas davantage ici l'aventureux entrain d'un virtuose faisant parade de son habileté, avec ses inégalités ou ses violences. C'est la force maîtresse d'elle-même qui, sans hésitation comme sans faiblesse, atteint le but qu'elle s'est proposé. Pour réunir ainsi, et dans une si intime union, tant de rares qualités, il fallait être l'artiste qu'était alors Rembrandt. Il n'était jamais parvenu jusque-là à cette excellence et il ne devait plus retrouver dans sa vie ce moment privilégié où tous les dons de la nature alliés à toutes les expériences d'une existence passionnée pour l'art avaient abouti à une si magnifique expansion de son génie. Avec l'éclat radieux dont elle est illuminée et la poésie qui la remplit, l'œuvre est absolument correcte, parfaite de tout point, et tandis que la *Ronde de nuit* ne cesse pas de provoquer les restrictions et les disputes de la critique, celle-ci ne saurait en face des *Syndics* éprouver d'autre sentiment qu'une admiration sans réserve. Simples ou raffinés, coloristes ou dessinateurs, artistes épris de la réalité ou amoureux de l'idéal, tous s'accordent pour reconnaître ici un des chefs-d'œuvre de la peinture.

Quel accueil fut fait aux *Syndics*? Nous l'ignorons; mais il est permis de croire — et l'absence même de tout témoignage contemporain à cet égard tendrait à le prouver — que l'œuvre de Rembrandt ne produisit pas grand effet. La vogue n'était guère alors à cette mâle peinture et ce que de plus en plus on goûtait à ce moment, c'étaient les tableaux finis et léchés. Avec sa manière large et la liberté de ses allures, le maître semblait défier l'opinion. Il était bien difficile d'ailleurs qu'à son âge et avec l'existence qui lui était faite, Rembrandt pût conserver longtemps encore la grandeur et la mesure qu'il avait su mettre dans les *Syndics*. Fier et indépendant comme il l'était jusque dans sa disgrâce, il ne se souciait guère des jugements du public. De plus en plus il cachait sa vie. Dans le quartier retiré où il s'était établi, son ardeur au travail et les allures régulières de son ménage lui avaient peu à peu mérité les sympathies de tous. A voir les soins et l'affection que Hendrickje prodiguait aussi bien à Titus qu'à Cornelia, on les croyait tous deux ses enfants; elle-même passait pour la femme légitime de l'artiste. Autrefois, quand ils habitaient la Breestraat, leur liaison bien connue avait causé quelque scandale. Dans un inventaire dressé le 11 février 1679 à la suite de la

mort de Clément de Jonghe, inventaire dans lequel les eaux-fortes qui se trouvaient en sa possession sont désignées sous le nom qu'elles portaient alors, l'une d'elles, en effet, figure avec ce titre : n° 47, La *Concubine de Rembrandt*. C'était probablement une de ces études de femmes nues comme celles que nous avons déjà signalées et comme, en 1661, le maître en gravait une autre encore : la *Femme à la Flèche* (B. 202), exécutée avec plus de soin que les précédentes, puisqu'il en avait auparavant cherché la pose et l'effet dans un dessin à la plume lavé de sépia qui appartient au British Museum. Hendrickje avait sans doute servi cette fois encore de modèle, car le type du dessin est très certainement le même que celui des eaux-fortes de 1658 pour lesquelles elle avait posé. Mais l'existence calme et simple de Rembrandt et de sa maîtresse ne pouvait au dehors exciter aucun soupçon sur la correction parfaite des liens qui les unissaient, et un document récemment découvert par M. Bredius nous fournit une preuve convaincante que dans leur nouvelle résidence on les tenait tous deux pour mari et femme. C'est là ce qui résulte clairement du procès-verbal d'une enquête faite le 27 octobre 1661, à la suite de quelques désordres causés par un ivrogne dans le voisinage; Hendrickje appelée à déposer avec d'autres habitants du quartier est qualifiée d' « épouse légitime du sieur Rembrandt peintre (1) ». Malheureusement la santé de la compagne de l'artiste était déjà gravement altérée vers cette époque. Peu de temps auparavant, le 7 août 1661, se croyant en danger sérieux, et bien que ce jour fût un dimanche, elle avait fait mander un notaire pour recevoir ses dernières volontés. Son testament, qui est arrivé jusqu'à nous, confirme une fois de plus les sentiments de bonne harmonie et de tendresse mutuelle qui continuaient à régner entre les membres de la petite famille. Elle y institue sa fille son héritière; mais au cas où celle-ci mourrait sans enfant, la succession reviendra à Titus, son demi-frère, et Rembrandt sera son tuteur et usufruitier des biens que Cornelia pourra laisser. L'enquête du 27 octobre suivant nous apprend que Hendrickje s'était rétablie; cependant ses jours étaient comptés, et bien qu'on ignore la date exacte de sa mort, il est probable qu'elle eut lieu avant 1664. Du moins, jusqu'au moment où il la perdit, Rembrandt put encore goûter un peu de tranquillité et

(1) « *Huysvrouw van S. Rembrant van Reyn fijnschilder* » ; comme toujours, elle signe d'une croix et c'est Titus qui, à la suite, affirme la validité de cette signature.

de bonheur dans le modeste intérieur du Rozengracht. Peut-être même y avait-il retrouvé quelques-unes de ses jouissances de collectionneur, en réunissant des dessins de maîtres soit pour lui-même, soit pour l'association formée entre Titus et Hendrickje. Dans une lettre inédite, écrite en 1663 par Constantin Huygens à son frère Christian, il le prie d'étudier des dessins de Carrache qui sont en possession de Jabach, « pour scavoir un peu au vrai si celui qu'a Rembrandt à Amsterdam et où il y a des gens qui nagent, n'est pas une copie; ce qu'il ne croit pas pourtant, à cause de la hardiesse de la plume (1) ».

Bien qu'il vécût à l'écart, Rembrandt d'ailleurs n'était pas absolument isolé et quelques amis venaient encore le chercher dans sa retraite. Un précieux album, qui appartient aujourd'hui à Mme Ve Kneppelhout, nous a conservé leur souvenir (2). Il avait été formé alors par un certain Jacob Heyblocq, écrivain et professeur assez connu, qui, après avoir enseigné le latin à Leyde, s'était fixé à Amsterdam où il était en relations suivies avec la plupart de ses compatriotes les plus distingués : Vossius, Heinsius, Vondel, Voetius, Cats, Huygens, etc. A côté de leurs noms nous relevons, dans les pages de cet album, ceux de ces amis éprouvés qui n'avaient pas abandonné le maître dans son malheur. Ce sont d'abord ses élèves G. Flinck et G. van den Eeckhout, ce dernier représenté par une assez médiocre composition de *Mercure et Argus*; puis J. van de Cappelle, son fervent admirateur, avec un joli dessin de Joueurs de Kolf, daté de 1654; J. Decker qui jusqu'au bout sera l'un des assidus de l'artiste, enfin le brave Coppenol qui, à la date de 1658, copiait de sa meilleure plume deux pièces de vers en l'honneur de la calligraphie. Quant à Rembrandt, en si bonne compagnie, il tient dignement sa place à côté de ses fidèles, avec un croquis légèrement rehaussé de bistre et de blanc, un *Saint Siméon* daté de 1661, dans lequel il a exprimé très délicatement l'émotion du vieillard prenant entre ses bras l'enfant Jésus que Joseph et Marie contemplent, comme lui, avec une tendresse respectueuse.

Cette année 1661 compte parmi les plus actives de la vie de Rembrandt, et en même temps que les compositions dont nous avons parlé et que le grand tableau des *Syndics*, l'œuvre capitale qui les domine

(1) Communiqué par M. A. Bredius.
(2) Vosmaer, p. 362.

toutes, il peignit aussi des études et des portraits qui, soit par leur date formelle, soit par le caractère de leur exécution, se rapportent à cette époque. Citons en tête le *Pèlerin en prières*, signé et daté 1661, récemment acquis en Angleterre par M. Sedelmeyer (1) et aujourd'hui dans la collection de M. le consul général Weber, à Hambourg, une œuvre de premier ordre, d'une facture très large, très nerveuse et d'une expression superbe. Le pieux voyageur vu de profil, en buste et de grandeur naturelle, est vêtu d'un manteau gris jaunâtre auquel est attachée la coquille traditionnelle; son chapeau et son bâton sont à côté de lui. Debout, les mains jointes, il prie avec ferveur. La lumière frappe vivement ses mains osseuses et son visage pâle, aux traits un peu anguleux, terminé par une barbe en pointe et couronné par une longue chevelure. On est saisi au premier aspect par l'harmonie très simple du tableau, par la puissance de l'effet et surtout par la beauté de cette tête ardente, par le feu de son regard, par l'accord de la physionomie et de l'attitude de cette figure plongée dans une muette extase. Mentionnons ensuite le portrait qui, après avoir fait partie de la collection du marquis de Lansdowne, a été racheté en 1889 par M. Guiness de Dublin (2) : c'est celui d'un homme jeune encore, vêtu de noir et coiffé d'un chapeau à haute forme, peinture d'un aspect assez sombre et d'un modelé un peu indécis, malgré l'intensité de ses ombres; puis, chez lord Wimborne, à Canford Manor, le portrait d'un homme d'une quarantaine d'années, assis devant une table couverte d'un tapis rou-

LA BÉNÉDICTION DE JACOB.
Dessin à la plume. (Cabinet de Stockholm.)

(1) C'est encore à l'amabilité de M. Sedelmeyer que nous devons la reproduction mise sous les yeux de nos lecteurs.
(2) Aujourd'hui lord Iveagh.

Pèlerin en prières | 1661 .

COLLECTION DE M. LE CONSUL WESER A HAMBOURG

geâtre, et dont le visage se détache franchement sur un rideau d'un rouge passé. La tête, surmontée d'un chapeau pointu qui n'en laisse qu'une partie seulement dans la lumière, est d'un relief très puissant, et l'éclat des carnations aussi bien que l'ampleur de la facture rappellent la grande manière des *Syndics*. Vers la même année encore, nous

ÉLIE DANS LE DÉSERT.

Dessin à la plume. (Cabinet de Berlin.)

signalerons à l'Ermitage un autre portrait d'homme à peu près du même âge. Sa moustache et sa longue barbe brune, ainsi que ses cheveux d'un brun roux, encadrent sa figure maigre, d'apparence distinguée et un peu maladive. Il porte une barrette brune, un vêtement jaunâtre et un manteau d'un rouge pourpre amorti. Le fond noirâtre fait ressortir la fermeté du modelé de ce visage au regard un peu triste, aux lèvres contractées et dont Rembrandt a si nettement spécifié l'expression très personnelle. De près, la touche est rude, et les colorations, d'une audace

extrême, semblent excessives; mais ces accentuations très hardies se tempèrent à distance et donnent à l'ensemble une force singulière.

A la *Winter-Exhibition* de 1890, un autre portrait d'homme, exposé par lord Ashburton, portait avec la signature du maître la date 1661 : un personnage vêtu de noir, au teint coloré, au regard très pénétrant, coiffé d'un chapeau à larges bords qui projette une ombre intense sur son front. Nous ne nous arrêterons pas à l'inscription française tracée en haut de ce panneau : *Portrait de Jansénius, père d'une nombreuse famille, mort en 1638 âgé de cinquante-trois ans*, inscription ajoutée au temps où l'on croyait donner du prix à une peinture en la baptisant d'une appellation à effet. Jansénius, d'après les images qui nous sont restées de lui, n'a rien à voir avec ce portrait, fait évidemment d'après nature. D'ailleurs la date 1661 elle-même, que je n'ai pu découvrir (1), me paraît assez suspecte et en tout cas ne s'accorde guère avec le caractère de l'exécution. Le fini consciencieux de cet ouvrage, sa facture posée, un peu fluide, et ses empâtements modérés nous semblent, ainsi qu'à M. Bredius (2), d'une époque bien antérieure, vers 1645-1648. Mais le plus important et le meilleur ouvrage que le peintre ait produit en ce genre à ce moment est le grand portrait signé et daté 1661, qui appartient à M. Boughton-Knight et qu'avec cette manie de dénominations imaginaires dont nous avons tant de fois relevé les abus, on désigne sous le nom de *Cuisinier de Rembrandt*. On sait quelle était la sobriété de l'artiste et il s'agissait bien alors pour lui d'avoir un Cuisinier! Le personnage, vu de face, la tête nue et les cheveux courts, est un homme dans la maturité de l'âge, à physionomie avenante et ouverte. Il porte un vêtement gris verdâtre qui laisse voir sa chemisette, et un manteau brun. Des livres sont placés à côté de lui; dans sa main droite, il tient le petit couteau qui lui a valu son appellation et dont, à vrai dire, nous ne saurions, pas plus que M. Bode, déterminer l'usage. Le menton appuyé sur son autre main, il semble réfléchir; c'est peut-être quelque savant, un de ces médecins dont Rembrandt recherchait la société, très certainement un de ses amis. En tout cas, son modèle n'a pas eu à se plaindre de lui et la puissance de

(1) Sans doute à cause de la glace qui (suivant une mode qui tend à se généraliser en Angleterre) protégeait ce portrait; mais le catalogue de M. Bode et celui de la *Winter-Exhibition* donnent tous deux cette date de 1661.

(2) Bredius : *Old Masters in de Royal Academy; Nederlandsche spectator*, 1890, n° 13.

l'effet obtenu par des intonations très mesurées, la savante liberté avec laquelle la pâte est maniée, l'éclat de la lumière concentrée sur la tête et les mains, par-dessus tout l'expression très pénétrante de la vie, recommandent à notre admiration cette belle peinture.

A côté de ces divers portraits d'indifférents ou de proches, le maître, comme d'habitude, n'a pas manqué de se prendre pour sujet d'étude et nous avons pour cette époque deux de ces auto-portraits par lesquels il a, presque sans interruption, marqué les étapes de sa laborieuse carrière. Dans l'un d'eux, celui qui fait partie de la collection de sir John Neeld, à Grittleton-House, une peinture aux ombres un peu noires et d'une expression assez insignifiante, il s'est représenté en buste, vêtu d'un costume brun et coiffé d'une petite barrette violet clair, à bandes rougeâtres. L'autre, celui du comte de Kinnaird, à Rossie-Priory, plus lumineux et plus intéressant, nous offre ce mélange de tons bruns, unis à ces jaunes et ces rouges que Rembrandt affectionne et par lesquels il s'entend si bien à rehausser l'éclat des carnations. Comme dans le portrait du Louvre, il a la tête enveloppée d'un bonnet blanc et jaunâtre; mais cette fois, au lieu de peindre, il tient dans ses mains un livre, et, interrompant sa lecture, il lève les yeux pour regarder le spectateur. Son expression est calme; après tant de secousses, et quoique sa situation soit toujours bien précaire, il semble plus rassuré, plus confiant dans l'avenir.

En dépit de tant de témoignages de l'activité féconde de Rembrandt pendant cette année 1661, l'opinion que le maître fit à cette date même un voyage et un séjour en Angleterre a repris récemment quelque créance par suite de la découverte d'un document qui m'est signalé par M. Bredius. Dans un manuscrit de Vertue daté de 1713 et qui appartient au British Museum (1), on lit, en effet, la note suivante : « Rembrandt van Rhine vécut en Angleterre, à Hull, dans le Yorkshire, pendant seize ou dix-huit mois et il y peignit plusieurs portraits de gentlemen et de marins. L'une de ces peintures est en possession de M. Dahl, capitaine de marine, avec le nom du gentleman et la signature : Rembrandt à York, en 1661. Ceci me fut rapporté par le vieux Laroon

(1) Vertue's Mss. 23068. f. 10. (1713). Vertue, qui était un graveur distingué, a aussi écrit sur les arts; c'est à lui que sont dues la plupart des informations contenues dans les *Anecdotes of painting* d'Horace Walpole (1771).

qui dans sa jeunesse a connu Rembrandt à York. » Il est permis de se demander comment le peintre Laroon (Marc), qui naquit en 1653 à la Haye, aurait connu Rembrandt à Hull en 1661. Si jeune que fût Laroon lorsqu'il arriva en Angleterre, il n'avait encore que huit ans en 1661. D'autre part, la présence de Rembrandt à Amsterdam en 1661 nous est signalée par des œuvres nombreuses et des documents formels. C'est l'année où il s'installe sur le Rozengracht; Hendrickje fait en sa faveur un testament le 7 août et elle dépose comme « son épouse légitime » dans l'enquête du 27 octobre dont nous avons parlé. Enfin, outre le dessin d'album fait pour J. Heyblock, l'année 1661 est marquée par l'exécution d'œuvres capitales, telles que le *Saint Mathieu et l'Ange* du Louvre, le *Pèlerin* de M. le consul Weber, le chef-d'œuvre des *Syndics*, l'immense toile du *Repas de Claudius Cirilis* et plusieurs portraits. Dans ces conditions, il n'est guère possible de trouver place pour un séjour du maître en Angleterre, et jusqu'à présent on n'a découvert aucun de ces portraits qu'il aurait peints à Hull. A moins de révélations nouvelles, ce séjour à cette date nous paraît donc tout à fait invraisemblable.

CROQUIS DE PAYSAGE A LA PLUME.
(Collection du duc de Devonshire.)

CROQUIS DE PAYSAGE, REHAUSSE DE SÉPIA.
(Collection du duc de Devonshire.)

CHAPITRE XXI

MORT DE HENDRICKJE. — ALTÉRATION PROBABLE DE LA SANTÉ ET DE LA VUE DE REMBRANDT. — LA *Lucrèce* ET LA *Fiancee juive*. — AERT DE GELDER ET SES ŒUVRES. — LE *Rembrandt du Pecq*. — PORTRAIT DE JEREMIAS DE DECKER. — *Portrait de famille* DE BRUNSWICK. — LA *Flagellation* DE DARMSTADT. — LE *Retour de l'Enfant prodigue*. — DERNIERS PORTRAITS DE REMBRANDT. — NOUVELLES ÉPREUVES DE LA FIN DE SA VIE. — SA MORT.

VIEILLE AVEC VOILE NOIR.
1631 (B. 355).

CETTE période de calme et de travail régulier que Rembrandt venait de traverser ne devait pas être de longue durée. Coup sur coup, des épreuves cruelles allaient encore fondre sur lui et assombrir les dernières années de sa vie. Il est probable que déjà avant 1664 il avait perdu Hendrickje. En tout cas, la mort de cette fidèle compagne précéda la sienne, car après 1661 son image disparaît de l'œuvre du maître et son nom ne figure plus dans aucun des documents relatifs à

Rembrandt ou aux siens. Suivant toute vraisemblance, elle fut enterrée à la Westerkerk; mais comme dans le registre des inhumations de cette église on ne trouve rien qui la concerne de 1664 à 1670, pas plus d'ailleurs que sur les listes mortuaires des autres églises de 1661 à 1670, peut-être la vente faite le 27 octobre 1662 de la sépulture de famille que Rembrandt possédait dans la Oudekerk a-t-elle coïncidé avec la mort de Hendrickje. Par suite de son changement de quartier, cette sépulture était devenue inutile à l'artiste, et à bout de ressources comme il l'était, il avait dû se résigner à la céder quand il lui avait fallu en acquérir une autre.

En perdant Hendrickje, Rembrandt restait plus que jamais exposé à des tracasseries contre lesquelles il était incapable de se défendre. Sa situation toujours mal définie, compliquée par les arrangements de famille auxquels il s'était prêté, les dispositions testamentaires prises par la mère de Cornelia, l'association contractée par elle avec Titus pour le commerce des œuvres d'art, la liquidation toujours ouverte de la faillite, c'étaient là pour les créanciers de Rembrandt autant d'occasions de s'immiscer dans ses affaires, en essayant ainsi de rentrer dans une partie de leurs fonds. On peut penser qu'ils n'y manquèrent point.

Désemparé, écrasé à la fin par cette succession de désastres, le vieux maître semble à ce moment avoir cédé à un découragement bien naturel. Sa santé, croyons-nous, et peut-être aussi sa vue s'étaient altérées. Quand on pense à son âge, à ses chagrins réitérés, à la vie sédentaire qu'il menait, à son excessive assiduité au travail, on comprend que des désordres sérieux aient pu se produire dans sa constitution autrefois très robuste. Ce corps qu'il avait traité si durement, sans jamais lui accorder de repos, prenait maintenant sa revanche. Les portraits qu'il fit d'après lui-même vers cette époque accusent les modifications profondes que ces dernières années avaient amenées dans son aspect. Celui de la National Gallery, peint vers 1664, est tout à fait caractéristique à cet égard. Sans parler des violences de l'exécution, on reste frappé des changements qu'on observe dans toute sa personne. L'obésité l'a envahi et ses chairs tuméfiées, amollies, sont distendues sur ses joues, retombent pendantes sous son menton; la contraction de ses traits atteste ses souffrances, et ce serre-tête qu'il ne quitte plus maintenant et qu'il a gardé sous sa calotte rougeâtre dans ce portrait semble indiquer

des douleurs de tête persistantes. Quant à ses yeux, à les voir ainsi bridés, enfoncés dans leur orbite, injectés de sang, avec leurs paupières épaissies, gonflées, on peut croire qu'ils s'étaient graduellement affaiblis.

Quel artiste avait jamais demandé à sa vue un travail aussi opiniâtre, des fatigues aussi prolongées? Qu'on songe à tout ce qu'il avait exigé d'elle, à cette éducation qu'il lui avait imposée pour la façonner, la plier à sa volonté, pour lui apprendre à lire dans les ombres les plus obscures, à saisir dans la lumière les détails les plus minutieux, à les exprimer dans toute leur finesse, sans jamais cesser d'embrasser l'ensemble de ses compositions, sans jamais sortir de l'effet qu'il se proposait de rendre! Qu'on pense à l'effort continu que devait coûter à ces pauvres yeux l'exécution d'une gravure aussi finement terminée que la *Pièce aux 100 florins*! Pour en avoir trop abusé, il était condamné, pour quelque temps du moins, à un repos absolu. Comment expliquer, sans cela, l'absence complète d'œuvres entre 1662 et 1664? Comment, après s'être faites de plus en plus rares, les eaux-fortes disparaissent-elles complètement à partir de 1661? Déjà auparavant, du reste, le travail en est peu à peu devenu plus gros, plus sommaire. Comme les gravures, les paysages — et Dieu sait cependant le plaisir qu'il y trouvait, — les études académiques et les dessins eux-mêmes s'arrêtent aussi brusquement. Enfin, quand Rembrandt a pu se remettre à peindre, sa manière s'est tout à fait modifiée. Il n'est plus capable maintenant de compositions compliquées, qui exigent une préparation. En général, il se borne à une ou deux figures, habituellement de grandes dimensions, qu'il se contente d'esquisser en quelques traits sur sa toile. Plus de détails inutiles; il ne s'attache qu'à l'essentiel, à l'expression que de son mieux il cherche à rendre claire et forte. Avec le temps, ses harmonies sont aussi moins compliquées, ses effets moins subtils. Le nombre des couleurs qu'il emploie est de plus en plus restreint; mais il se sert de préférence des plus riches et des plus ardentes : plus de pourpres, mais des rouges vermillon, auxquels se mêlent des jaunes vifs et des tons fauves. L'exécution montre également une largeur, une simplicité et une décision croissantes. Si la séance de travail se prolonge, il y a chance pour que les nerfs s'en mêlent et que l'artiste impatient se tire d'affaire par des coups de force.

Comme l'a remarqué M. Bode, les productions de cette dernière période ne sont pas sans analogie avec celles de sa jeunesse. Ce sont des études plutôt que des tableaux et peintes le plus souvent d'après ses proches et ses amis ou d'après lui-même. Ainsi qu'au début il se servait de la hampe du pinceau pour tracer capricieusement dans la couleur encore fraîche les cheveux ou les poils de la barbe, de même maintenant il a recours au couteau à palette pour appliquer par touches plus franches ces amas de matière qu'il pétrit fiévreusement, dans lesquels il modèle en relief les saillies lumineuses. Et cependant, suivant la naïve remarque de Félibien (1), « ce qu'il a peint d'une manière grossière et qui même ne semble qu'ébauché ne laisse pas de réussir lorsqu'on n'en est pas trop près; car avec l'éloignement les coups de pinceau fortement donnés et cette épaisseur de couleurs que vous avez remarquée diminuent à la vue, et se noyant et mêlant ensemble font l'effet qu'on souhaite ».

CROQUIS A LA PLUME REHAUSSE DE SÉPIA.
(Collection du comte Warwick.)

Mais avec Rembrandt il faut toujours compter sur l'imprévu. A côté de ces peintures farouches, d'autres de la même époque sont encore d'une exécution correcte et irréprochable. Dans chaque œuvre même se rencontrent des inégalités faites pour dérouter. Certaines parties très étudiées sont minutieusement finies; d'autres sont à peine ébauchées. Ici la toile est surchargée d'empâtements, tandis qu'en d'autres endroits elle n'est même pas couverte. Avec une facture très ample et d'une liberté singulière, la *Lucrèce se donnant la mort*, qu'il peignit à ce moment, est cependant une œuvre contenue. C'était là un sujet qu'il aimait et qu'il avait déjà traité, car dans l'inventaire d'Abraham de Wyss, daté

1 *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, 5 vol. in-12, 1725, t. III, p. 458.

du 1er mars 1658, M. Bredius nous signale un « grand tableau représentant Lucrèce par R. van Ryn ». La *Lucrèce* signée et datée de 1664 a fait autrefois partie de la collection de San Donato et nous avons eu récemment l'occasion de la revoir à Paris. Peinte de face, jusqu'aux jambes et de grandeur naturelle, elle tient dans sa main droite un poignard qu'elle dirige contre elle-même ; de l'autre main, levée en l'air, avec un geste de désespoir, elle semble prendre le ciel à témoin qu'après

LA FIANCÉE JUIVE (RUTH ET BOOZ)
Vers 1665 (Ryksmuseum d'Amsterdam).

l'outrage dont elle a été victime, elle n'a plus qu'à mourir. La jeune femme est vêtue d'un justaucorps d'un ton brun doré, ouvert sur une chemisette blanche, et elle porte un collier de perles; un médaillon auquel est attachée une grosse perle est suspendu sur sa poitrine. La tête, un peu inclinée, est coiffée d'un diadème d'or autour duquel s'enroulent des cheveux d'un brun ardent. Ses traits réguliers, l'ovale arrondi de son visage et sa chevelure font penser à quelqu'une de ces belles Vénitiennes qu'a immortalisées le Titien, et l'exécution elle-même, plus souple et plus sage qu'on ne pourrait l'attendre à cette date, n'est

pas sans analogie avec celle du peintre de Cadore, pour lequel, à en juger par le nombre de ses ouvrages ou de ses gravures qu'il avait recueillis, le maître professait une grande admiration. Mais l'harmonie de ces tons fauves et l'éclat lumineux des carnations sur le fond sombre sont bien caractéristiques de Rembrandt et justifient le propos de Bürger en parlant de ce tableau : « C'est peint avec de l'or ». Si la facture est plus sommaire, l'expression est, en revanche, bien supérieure dans le *Maître de la vigne et ses ouvriers*, tableau faisant partie de la collection de sir Richard Wallace et qui, à en juger par le caractère de l'exécution, doit être aussi de cette époque. Les personnages vus jusqu'aux genoux y sont également de grandeur naturelle. Assis devant une table, sa bourse à côté de lui, le maître de la vigne, un homme déjà grisonnant, est occupé à payer les travailleurs. Il est coiffé d'un turban à haute forme et vêtu d'une robe rouge qui laisse apercevoir sa chemise blanche ornée de dessins. Une de ses mains est posée sur la table et il montre de l'autre son compte inscrit sur une feuille à l'un des trois ouvriers qui l'entourent; un autre de ces ouvriers porte un costume militaire avec un casque à plumes blanches. Là aussi l'harmonie, formée de tons rouges, de blancs passés et de gris bruns ou jaunâtres, est, dans son austérité voulue, d'une grande distinction. Mais ce qui domine tout, c'est la grandeur de la composition, l'air d'autorité et de décision qui anime le visage bienveillant du maître sous le coup des injustes réclamations qu'on lui oppose et qui froissent en lui le sentiment de sa bonté méconnue.

C'est également à cette époque, vers 1665, qu'il convient, croyons-nous, de placer le tableau de la collection van der Hoop, au Ryksmuseum, désigné sous le nom de la *Fiancée juive*, dénomination qui, du reste, ne nous semble pas plus justifiée que celle de la *Ronde de nuit*. Quoique très simple, la scène est tout à fait énigmatique. Cet homme dont l'âge confine à la vieillesse et qui, dans une attitude un peu risquée, pose une de ses mains sur la poitrine de la jeune fille, tandis qu'il appuie l'autre sur son épaule, cet homme est un peu mûr pour un galant et sa tournure respectable n'est pas celle d'un séducteur. A l'expression de déférence et d'ingénuité de la dame, à la gravité de son propre visage, nous verrions plutôt en lui un père, un tuteur ou quelque parent dont elle va se séparer. Quant à chercher, quant à découvrir

ici des ressemblances, nous croyons, après une observation attentive des types, qu'il faut renoncer à les trouver parmi l'entourage de Rembrandt et surtout à le reconnaître lui-même. Sans trop épiloguer sur le sujet qui, ainsi qu'on l'a dit, est peut-être emprunté au Livre de Ruth et Booz, nous nous contenterons d'admirer la grâce candide de cette jeune femme, la beauté de ses mains, surtout l'éblouissante harmonie de ses carnations et du rouge magnifique de son vêtement, dont la sombre verdure du fond et les tons gris de fer très habilement répartis dans le tableau avivent encore la fraîcheur et l'éclat.

A cette date de 1665, les longs débats qu'avaient entraînés les contestations avec les créanciers de la faillite de Rembrandt étaient enfin terminés. Le principal d'entre eux, Van Hertsbeck, nous l'avons vu, avait en vain appelé de l'arrêt rendu le 22 décembre 1662 par la cour provinciale, arrêt qui le condamnait à rapporter la somme de 4200 florins, indûment touchée par lui sur sa créance. La sentence ayant été confirmée par la délibération du Grand Conseil en date du 27 janvier 1665, il recevait assignation, le 20 juin suivant, de verser cet argent entre les mains de Louis Crayers, avoué de Titus, et à l'actif de ce dernier.

Afin d'éviter de nouveaux ennuis, Rembrandt avait pris le parti de régulariser la situation de son fils en demandant que le terme légal de sa majorité fût devancé d'un an. De concert avec Titus, il signait comme lui une demande adressée à cet effet aux magistrats de la ville pour les prier d'appuyer leur requête au Grand Conseil [1]. Titus y exposait que, « bourgeois né d'Amsterdam, sa situation de mineur était pour lui une gêne apportée à l'exercice de son commerce et qui pouvait lui devenir très préjudiciable ». Il sollicitait cette faveur « qui lui permettrait de faire lui-même ses affaires et d'administrer son propre bien ». Assisté de deux témoins, « marchands d'Amsterdam et amis », le fidèle Abraham Francen — qui probablement avait toujours servi de conseil à Titus dans son commerce « de gravures, tableaux et raretés de toutes sortes » — certifie que ce jeune homme est désormais parfaitement en état d'obtenir cette dispense d'âge, d'ailleurs de peu de durée, « à raison de son entente des affaires et de sa bonne conduite ». Les magistrats ayant donné un avis favorable, la Régence fit droit à la requête dès le 19 juin

(1) Vosmaer, p. 374 et 449.

suivant, et le 5 novembre Titus était autorisé à toucher la somme de 6952 florins, prélevée sur la masse de la faillite pour sa part d'héritage. Bien que cette somme fût très inférieure à celle qu'il avait réclamée au début, la clôture de cette liquidation difficile débarrassait Rembrandt d'un gros souci. Après un séjour de trois ans dans la maison du Rozengracht, son existence était devenue assez nomade. Il vivait cependant en bons termes avec le propriétaire de cette maison, un certain van Leest, car à la date du 26 janvier 1653, celui-ci le priait de lui servir de témoin dans l'inventaire de son fils décédé. Mais en 1664 Rembrandt quittait ce domicile pour aller loger près de là, sur le Lauriergracht, où d'ailleurs il ne restait qu'un an. Puis, en 1665, nous le trouvons de nouveau établi sur le Rozengracht; cette fois pour y demeurer jusqu'à sa mort. Ces déménagements à si courte échéance ne semblent pas indiquer une situation bien prospère et il est probable que l'argent touché par Titus arrivait fort à point pour soulager le grand artiste dans sa détresse.

LABAN ET LIA.
Dessin à la plume. (Collection du duc de Devonshire.)

LA NATIVITÉ.
Vers 1652 (B. 45).

Malgré l'abandon où il était tombé, il lui vint vers ce temps un élève qui, par son talent et sa docilité, devait un peu le consoler de son isolement. Aert de Gelder était né le 26 octobre 1645, dans cette ville de

DESSIN A LA PLUME REHAUSSÉ DE SÉPIA.
(Collection du duc de Devonshire.)

Dordrecht qui avait déjà fourni tant de disciples à Rembrandt. Il avait commencé par fréquenter l'atelier de l'un d'eux, Samuel van Hoogstraten, jusqu'au moment où celui-ci quitta la Hollande, au mois de septembre 1662, pour se fixer pendant plusieurs années en Angleterre. Ainsi que le remarque M. G. Veth (1), il est probable que c'est à peu près à cette époque que de Gelder reçut les leçons de Rembrandt, car Houbraken, qui l'a personnellement connu, ne parle que de ces deux maîtres. Il appartenait à une bonne famille et l'on croit qu'il était fils de J. de Gelder Aartsz, qui en 1650 exerçait à Dordrecht les fonctions de comptable de la Compagnie des Indes Occidentales. Entré chez Rembrandt, pour lequel il

DESSIN A LA PLUME LAVÉ DE SÉPIA.
Ce dessin, le paysage placé au-dessus, ainsi que celui de la frise du chapitre I ont été faits d'après le même motif.
(Collection du duc de Devonshire.)

(1) *Anteekeningen omtrent eenige Dordretsche Schilders*; *Oud-Holland*, VI, p. 184.

professait une grande admiration, Aert de Gelder avait adopté tous ses goûts. Avec une exécution pareille à la sienne, il peignait les mêmes sujets et comme lui il cherchait à ramasser une foule d'oripeaux, des étoffes brodées, des chaussures, des armes, dont il garnissait les murs de son atelier. Non seulement, à l'exemple de son maître, il faisait un usage fréquent du couteau à palette pour poser sur sa toile les couleurs, mais il les pétrissait avec le pouce et la main, « ne dédaignant, dit Houbraken, aucune manière de faire, quand elle pouvait lui servir et produisant de loin, avec de pareils procédés, des effets étonnants ».

Parmi ses meilleurs ouvrages nous citerons : une *Synagogue* datée de 1671, un tableau avec 16 figures exposé autrefois à Manchester et dans lequel le clair-obscur est si finement étudié qu'au dire de Bürger on aurait juré « une pochade de Rembrandt » ; le *Peintre faisant le portrait d'une vieille dame* (1685), peut-être son chef-d'œuvre, au Stœdel's-Institut de Francfort; l'*Ecce Homo* de Dresde (1671), réminiscence évidente de la grande eau-forte gravée par Rembrandt en 1655 (B. 76), et dans cette même galerie le gracieux tableau du *Contrat*, attribué à C. Paudiss, mais qui est certainement de de Gelder. Avec des analogies positives dans la facture, nous y remarquons, en effet, le même type de femme et pareillement coiffée qui se retrouve dans une *Bethsabée au lit de mort de David*, appartenant à Mme Lacroix, peinture déjà célèbre du vivant de l'artiste et qui, suivant toute vraisemblance, provient de l'importante collection van der Linden van Slingelandt, vendue à Dordrecht en 1785 (1). Mentionnons encore au Musée de Prague *Vertumne et Pomone*, gravé au siècle dernier par Lépicié sous le nom de Rembrandt, mais que déjà Lebrun avait restitué à de Gelder, et enfin, à ce même musée, *Ruth et Booz* dont la composition rappelle tout à fait celle de la *Fiancée juive* du Ryksmuseum et confirme par conséquent l'hypothèse que c'est bien cet épisode que représente le tableau de la collection van der Hoop.

Dans ces divers ouvrages, le disciple se montre un sectateur si fidèle de Rembrandt, et il a si bien su s'approprier sa manière qu'on s'explique les confusions qui plus d'une fois ont été faites entre eux. C'est à Aert

(1) La *Bethsabée* y atteignit le chiffre de 200 florins. Cette collection possédait cinq autres ouvrages d'Aert de Gelder, dont deux figures allégoriques : la *Liberté* et la *Concorde*.

de Gelder, croyons-nous, qu'il convient d'attribuer un tableau qui, sous le nom de *Rembrandt du Pecq*, donna lieu, au commencement de 1890, à des débats passionnés et retentissants, tant en France qu'à l'étranger. Il nous faut bien, à raison du tapage provoqué par son apparition, dire ici quelques mots de cet *Abraham recevant les Anges à sa table*, qui, avec la signature de Rembrandt, portait la date 1656. Un des premiers, j'avais été appelé à voir cette peinture à la suite de l'acquisition qu'en avait faite M. Bourgeois, dans une vente publique effectuée au Pecq, près de Saint-Germain. Bien que je la visse dans des conditions assez défavorables, à la lumière du gaz, mon impression qu'il ne s'agissait pas là d'une œuvre de Rembrandt fut formelle. Depuis une quinzaine d'années que je m'occupais du maître et surtout depuis trois ans que je m'étais consacré exclusivement à cette étude, j'avais eu assez souvent l'occasion de me prononcer sur des ouvrages qui lui étaient attribués. Si plus d'une fois j'avais pu hésiter entre lui et ses élèves, dès le premier aspect mon opinion était faite sur ce tableau ; mais comme je partais deux jours après pour l'Angleterre où m'appelait l'ouverture de la *Winter-Exhibition*, je n'avais eu à m'expliquer qu'avec un ou deux amis sur l'authenticité de ce prétendu Rembrandt. J'étais très loin, d'ailleurs, de m'attendre aux violentes controverses dont chaque matin les journaux de l'Europe entière, et même de l'Amérique, m'apportaient les nombreux échos. Mais, à Londres même, j'étais confirmé dans mon sentiment par M. Bode qui, débarqué deux jours après moi, avait vu le tableau à son passage à Paris et donnait exactement les mêmes raisons que moi pour en nier l'attribution. Depuis j'ai revu la peinture, en bonne lumière et à loisir, et l'examen plus minutieux auquel je me suis livré n'a pu que fortifier mon opinion. Rembrandt, à ma connaissance, a traité trois fois ce sujet d'*Abraham recevant les Anges* : dans l'eau-forte de 1656 (B. 29) et dans deux tableaux, l'un le « petit bijou » daté de 1646 et cité par Smith dans son *Catalogue* (n° 2) ; l'autre la grande toile de l'Ermitage datée de 1646. Dans ces deux peintures, comme dans l'eau-forte, le maître, fidèle à ses habitudes d'exactitude, a suivi de point en point le texte de la Bible et n'a pas manqué de représenter Abraham sous les traits d'un vieillard à barbe blanche et Sara, sa femme, un peu à l'écart, riant à l'idée qu'à son âge elle pût encore devenir mère. Dans le tableau du Pecq, au contraire, Sara est absente et Abraham, dans l'ombre, bien

qu'au premier plan, n'est guère reconnaissable, avec ses cheveux bruns et son attitude effacée. Les types ne sont pas davantage ceux de Rembrandt; les têtes des deux anges, d'un dessin très insuffisant et d'un modelé à peu près nul, manquent absolument de caractère; quant au Père Éternel, placé au centre, son visage, il est vrai, est vénérable; mais la finesse et la distinction de ses traits n'ont rien de la majesté et de la force que Rembrandt leur aurait données. La faiblesse et l'incorrection des mains ne sont pas moins flagrantes; non que le maître sur ce point soit toujours irréprochable; mais ses erreurs, quand il se trompe, ont du moins une crânerie dont nous chercherions vainement ici la trace. En dépit de son audace affectée et de ces empâtements appliqués, comme le faisait de Gelder, à l'aide du couteau à palette, l'exécution est, en somme, plutôt timide que hardie. On y sent l'incertitude de la main, je ne sais quel entrain factice d'un homme qui s'excite froidement, de parti pris, et non pas les accents décisifs, la liberté et les fiévreux emportements d'un maître sûr de lui, comme était Rembrandt à l'époque où, se servant lui-même du couteau à palette, il peignait les *Syndics*, la *Fiancée juive* et le *Portrait de famille* de Brunswick. Jamais en tout cas il n'aurait montré à ce moment la délicatesse un peu mièvre et le soin méticuleux qu'a mis son élève dans la figure du Père Éternel, la meilleure cependant et de beaucoup, je dirai même la seule bonne de ce tableau. En présence d'un pareil ouvrage, on ne peut que comprendre et partager le jugement porté par Smith sur le talent d'Aert de Gelder : « Si plusieurs de ses peintures vues à distance offrent avec celles de Rembrandt une ressemblance qui peut faire illusion, on trouve, quand on les examine de plus près et avec plus d'attention, leur coloris plein de faiblesse et de maigreur et leur

CROQUIS A LA PLUME ET A LA SÉPIA.
(Collection du comte Warwick).

exécution superficielle (1) ». En somme, très détériorée par une restauration déjà ancienne qui en a comme écrasé et nivelé les empâtements,

LE PORTE-DRAPEAU.
Vers 1662-1664. (Collection du comte Warwick.)

et mis à nu la trame sur bien des points, cette toile, inférieure pourtant au tableau de Francfort, nous paraît une des bonnes œuvres du disciple de Rembrandt; mais pour les raisons que je viens d'indiquer et aux-

(1) *Catalogue raisonné*, VII, p. 249.

quelles il serait facile d'en ajouter bien d'autres encore, ma conviction est qu'elle n'est point du maître.

En même temps qu'il trouvait un élève aussi docile à ses enseignements, Rembrandt avait eu la satisfaction de nouer plus étroitement encore les relations affectueuses qu'il entretenait déjà avec un poète de l'école de Vondel, Jérémias de Decker, dont il faisait en 1666 le portrait qui appartient aujourd'hui à la collection de l'Ermitage. Decker était grand admirateur de l'artiste, et dans un sonnet sur le tableau de la *Madeleine aux pieds du Christ* [1] il avait célébré le talent de son ami, « son respect pour les textes sacrés. Le pinceau, ajoutait-il, a-t-il jamais serré de si près la plume? Les couleurs ont-elles jamais tant approché de la vie? » Et parlant de cette charmante figure de Madeleine dont Rembrandt a si bien rendu la poésie, il appréciait délicatement son attitude et son expression : « Elle croit, mais elle doute encore; elle hésite entre l'espoir et la crainte. Les rochers du sépulcre, hauts et pleins d'ombre, donnent un air de majesté à la scène. Ami Rembrandt, j'ai vu ta main magistrale créer ce tableau, et ma plume a dû rendre hommage à tes pinceaux, mon encre à tes couleurs. » Le mérite de l'œuvre de l'Ermitage atteste le plaisir évident que prit l'artiste à peindre le portrait de son ami. Il nous le montre vu presque de face, coiffé d'un chapeau noir à larges bords qui projette sur son front une ombre vigoureuse et ne laisse arriver la lumière que sur le nez et la joue gauche. Decker est vêtu de noir et porte un petit col blanc rabattu. Ses traits un peu gros respirent la force, et son regard très pénétrant est plein de franchise et d'honnêteté. Aucune virtuosité d'ailleurs, mais cette ampleur naturelle et cette simplicité grandiose auxquelles se fait reconnaître entre tous l'auteur des *Syndics*. Ainsi traité, le poète eut à cœur d'exprimer sa gratitude, et dans une nouvelle pièce de vers écrite aussitôt après — car il mourut l'année même où Rembrandt avait peint son portrait, — il exalte le désintéressement de cet *Apelle* qui a travaillé pour lui « non pas en vue d'un gain, mais par amitié et par amour pour les Muses ». Il voudrait « d'une main aussi magistrale

[1] Il existe deux tableaux de Rembrandt représentant ce sujet, l'un daté de 1638 à Buckingham Palace ; l'autre, de 1651, au Musée de Brunswick. Nous ne saurions dire auquel se rapporte la poésie de Decker ; il est cependant plus probable que c'est au dernier des deux, la première édition des œuvres du poète ayant paru à Amsterdam en 1656, peu de temps après l'exécution de la peinture de Brunswick.

reproduire sur le papier, non ses traits, mais son esprit cultivé et son art ingénieux, pour les manifester à tous les yeux, en dépit de l'envie, cette bête infâme ». Mais que pourraient ses vers pour un talent qui « a porté la gloire du peintre aussi loin que voguent les vaisseaux de la libre Hollande? Si sa plume ne saurait rien ajouter à la renommée de van Ryn, il prie du moins l'artiste d'accueillir ces quelques vers comme un faible hommage de celui qui se sentira éternellement son obligé. »

Rembrandt n'était plus habitué à se voir apprécié avec une si délicate sympathie. Ses amis se faisaient rares et plus que jamais il avait besoin de se réfugier dans le travail. La plupart des tableaux qu'il peignit alors sont des portraits ou plutôt des études, car les personnes représentées, à en juger par leur pose ou leur costume, devaient appartenir à son proche entourage. De ce nombre, sans doute, est le *Portrait d'une jeune Femme*, signé et daté de 1666, à la National Gallery. Vêtue de noir et vue presque de face, elle porte des perles aux oreilles et des bagues aux doigts. Ses mains sont croisées sur sa poitrine, et dans la droite elle tient un mouchoir. Ce n'est point par la distinction que brillent ses traits, mais le doux regard de ses yeux et le sourire qui entr'ouvre sa bouche dénotent une nature bienveillante, et Rembrandt a su rendre l'expression très particulière de sa physionomie avec cette sincérité absolue qui double encore le prix du savoir consommé qu'il possédait alors. Bien qu'il ait un peu perdu de sa fraîcheur primitive, le *Portrait de jeune Fille* qui appartient à mistress Morrison est plus charmant encore et doit aussi avoir été peint vers cette époque, mais seuls les trois premiers chiffres de la date 166, sont restés apparents. Ainsi que le remarque M. Bode (1), la dénomination de la *Fille de Rembrandt* sous laquelle il est connu n'est d'ailleurs aucunement justifiée, Cornelia n'ayant guère à ce moment que onze à douze ans, tandis que la jeune fille en question paraît en avoir de dix-huit à vingt. Assise dans un fauteuil sur le bras duquel sa main droite est appuyée, cette gracieuse personne est enveloppée dans une fourrure blanche qui, tout en cachant un peu l'insuffisance de sa toilette, laisse à découvert sa chemise et une partie de sa poitrine. Le rouge pourpre du tapis de la table placée

(1) Bode, *Studien*, p. 551.

devant elle et le rouge brique du rideau qui sert de fond avivent l'éclat de ses carnations, en même temps que la vérité de la pose et le charme du clair obscur mettent en pleine lumière la grâce de ses formes juvéniles.

A côté de ces jeunes modèles, Rembrandt a trouvé encore autour de lui quelques-uns de ces vieillards qu'il aimait à peindre parce qu'ils se prêtaient docilement à ses caprices et qu'il les posait et les accoutrait à sa guise. C'est d'abord le *Porte-Drapeau* qui fait partie de la collection du comte Warwick, à Warwick Castle, un homme déjà âgé, vu de face et debout, coiffé d'un chapeau à larges bords surmonté d'une plume blanche et vêtu d'un costume brun sur lequel sont passés une écharpe vert foncé et un large baudrier brodé d'or. Il tient dans sa main gauche un étendard rouge et jaune. Ses traits sont fins et distingués, mais, comme le dit M. Bode, sa physionomie placide contraste avec ce travestissement militaire.

SUJET BIBLIQUE.
Croquis à la plume et à la sépia. (Collection du comte Warwick.)

Bien qu'il soit signé et daté de 1667, le *Portrait d'un Vieillard* appuyé sur une canne, qui appartient à lord Northbrook, ne laisse pas de nous paraître un peu suspect, à raison de la faiblesse de la peinture et de la timidité de l'exécution, tout à fait invraisemblable pour cette date. Le *Vieillard* de la galerie du duc de Devonshire, à Chiswick, est un tableau à la fois plus important et plus digne du maître; mais au Musée de Dresde, un autre *Vieillard* (n° 1570 du catal.), qui doit également avoir été peint vers cette époque, nous paraît, pour la largeur de l'exécution et la beauté de l'aspect, le meilleur de cette série. Bien que Rembrandt y ait restreint, comme à plaisir, les ressources

de sa palette, l'effet est d'une richesse et d'une puissance merveilleuse. L'ombre assez intense de la figure rehausse les parties en pleine lumière, très étudiées, par touches juxtaposées et non fondues, qui vibrent avec une puissance extrême, grâce au jeu des empâtements. Leurs saillies en certains endroits — notamment dans l'étoffe de brocart et la boucle qui retient le manteau — sont comme modelées en relief et don-

PORTRAIT DE FAMILLE.
Vers 1668-1669 (Musée de Brunswick)

nent à distance l'illusion de l'or ou du cliquetis des pierres précieuses.

C'est encore à cette époque, de 1666 à 1668, qu'il convient de placer les portraits en buste de deux époux, se faisant pendants, acquis en 1889 de M. le comte d'Oultremont à Bruxelles, par MM. Rodolphe et Maurice Kann, et qui nous offrent la même force un peu farouche et la même liberté d'exécution. Le mari — une figure énergique au teint coloré, aux moustaches encore brunes, aux cheveux grisonnants, dressés en broussailles sur sa tête nue — porte un petit col rabattu sur un pourpoint jaunâtre et, par-dessus, un vêtement d'un rouge intense, très ample. Une chaîne d'or est passée autour de son cou, et dans sa

main gauche, la seule visible, il tient une loupe. Les ombres fortes, mais transparentes, sont combinées pour faire valoir les colorations. Le visage amaigri est plein de noblesse et le regard indique une singulière concentration de la volonté. Avec une ressemblance évidente, on sent là quelque chose de supérieur à la réalité, et que le génie de l'artiste a su mettre dans son œuvre. Le portrait de la femme n'est pas moins remarquable par l'éclat et la richesse des colorations. Vêtue d'une robe rouge, un diadème d'or et de perles posé sur ses cheveux roux, parée de bijoux d'or et de pierreries, portant des perles aux oreilles et un œillet dans sa main droite, cette dame est plus étrange que belle; sa bouche mignonne, son nez mince et droit et ses grands yeux interrogateurs forment un ensemble assez bizarre, mais d'une expression très originale et très vivante. L'aspect d'ailleurs est éclatant, et le rideau d'un brun verdâtre, sur lequel se détache le visage, ajoute encore à la splendeur des rouges de la robe, auxquels se mêlent très heureusement quelques tons dorés. Bien que très large, la peinture montre, par places, une grande délicatesse et des demi-teintes neutres d'une finesse exquise.

Quant aux types de ces deux époux, nous leur trouvons quelque ressemblance avec ceux d'un autre ménage qui se présente à nous entouré de trois jeunes enfants dans le grand *Portrait de famille* de Brunswick, une des productions les plus extraordinaires qui aient marqué la fin de la carrière de Rembrandt.

La lumière y est concentrée en plein sur les cinq personnages : les deux chefs de la famille et les trois enfants. Avec l'éclat singulier de leur teint, l'intensité presque surnaturelle de vie qui les anime, avec l'éclair de leur regard, ces figures semblent des apparitions émergeant des ténèbres accumulées autour d'elles. Dans cet effet, avec ces contrastes poussés à outrance, il y a place pour les noirs absolus et pour les tonalités les plus claires, et entre ces termes extrêmes se déploient les nuances infinies d'insaisissables dégradations. La couleur a les mêmes richesses. L'harmonie générale va du jaune au rouge, mais c'est le rouge qui domine avec ses pompeuses magnificences, avec des franchises soudaines et d'imperceptibles passages, avec des transparences chaudes, profondes, veloutées et des accents très vifs dont quelques oppositions heureuses, jetées çà et là, exaltent encore la tonalité. C'est

comme un écrin merveilleux, plein de coulées d'or et de pierres précieuses serties sur un fond de pourpre. Au milieu de ces rayonnements et de ces chatoyantes vibrations, les formes s'accusent ou s'effacent, tantôt simplement limitées par le trait brun de l'esquisse, tantôt suivies, étudiées à fond avec des ménagements extrêmes ou des rehauts audacieux.

A tous ces contrastes s'ajoutent encore ceux de la touche elle-même, fougueuse ou contenue, martelée, écrasée ou fondue dans des fluidités onctueuses, donnée avec la brosse, la hampe du pinceau, ou la lame du couteau à palette. Ici, sur des surfaces lisses s'étale une couleur aplanie; parfois même la toile est à nu et tout à côté se dressent des entassements de matière, rugueux et sabrés d'estafilades, et des épaisseurs d'empâtements dans lesquelles les objets semblent sculptés plutôt que peints.

Il y a comme une folie dans ces emportements et nous ne connaissons aucun ouvrage du maître qui réunisse des oppositions aussi tranchées et des incohérences aussi flagrantes. Et cependant ces violences de la touche, ce fracas des tons, ces jeux de la lumière, tout cela se règle et se tempère à distance. Éloignez-vous de quelques pas, les constructions se dégagent logiques et puissantes; les valeurs s'équilibrent, la couleur chante son hymne radieux. La création du maître vous apparaît dans son unité saisissante, avec son incomparable éclat. Que vos yeux se détournent un moment de la toile enchanteresse, et tout ce qui l'avoisine vous semblera terne, insignifiant, inerte. Votre regard sera invinciblement ramené sur cette œuvre prodigieuse qui joint à la flottante poésie du rêve toutes les énergies de la vie la plus intense.

La date de la *Flagellation* du Musée de Darmstadt a pendant longtemps suscité bien des débats, l'avant-dernier chiffre, assez peu distinct, pouvant être pris aussi bien pour un 8 que pour un 6. Si c'est en effet 1668 qu'il convient de lire, ainsi que le pensent M. Bode et M. Hofman, le directeur du Musée de Darmstadt — à la gracieuse obligeance duquel nous devons la photographie que nous reproduisons ici, — il faut reconnaître que, toute magistrale qu'elle soit, l'exécution semblerait indiquer une date un peu antérieure. Peut-être trouverait-on l'explication de cette anomalie dans ce fait que l'inventaire de Rembrandt

dressé en 1656 mentionne deux *Flagellations*, l'une de sa main, l'autre une copie. Il est fort possible que l'un de ces tableaux étant resté en sa possession, il l'ait repris en y mettant la date 1668 au moment où il le finissait. Un dessin du Musée du Louvre représentant un homme nu, les bras levés en l'air, étude faite pour la figure du Christ, nous paraît confirmer cette hypothèse, car ce dessin fait à la plume et légèrement rehaussé de bistre doit être, à raison de sa consciencieuse précision et de sa netteté un peu sèche, certainement antérieur à 1660. Quoi qu'il en soit, l'épisode traité par Rembrandt produit une impression très saisissante. Au fond d'un cachot où le jour pénètre d'en haut, deux rustres au visage bestial sont occupés à torturer le Christ. Pendant que l'un d'eux, un bandit à la chevelure et aux moustaches rousses, à peine couvert d'une chemise et d'une culotte rouge, assujettit les pieds de sa victime, l'autre, coiffé d'une toque et vêtu d'une casaque jaune à manches d'un gris bleuâtre, tire sur une corde enroulée autour d'une poulie et à laquelle le Christ est attaché par les mains. Des armes, des verges et un bâton sont jetés çà et là. Le choc des lignes et des couleurs et l'effort de ces mouvements anguleux font mieux ressortir encore la blancheur de ce corps étiré, long, maigre et frissonnant, dont la pâleur éclate comme une plainte douloureuse à travers les airs. L'invraisemblance et l'exagération de cette scène, sur laquelle

INTÉRIEUR DE LA WESTERKERK.
Fac-similé d'une gravure du temps.

se taisent les Livres sacrés, sont de toute évidence ; mais on oublie vite ce qu'elle a d'excessif quand le regard, naturellement attiré vers

LA FLAGELLATION.
1668 (Musée de Darmstadt).

le Christ, s'arrête sur cette touchante figure ; quand on contemple son expression sublime de mansuétude et de sérénité. Il semble, en vérité, qu'en retraçant un si horrible drame, Rembrandt, au plus

fort de sa détresse, ait voulu se proposer l'exemple de ce noble modèle.

Si la date du tableau de Darmstadt a pu faire question, le *Retour de l'Enfant prodigue* de l'Ermitage apparaît nettement, au contraire, et à première vue, comme un des derniers ouvrages de Rembrandt. Et cependant Vosmaer, sans doute à cause de la signature : Van Ryn, tout à fait insolite à cette époque, et surtout à cause de l'eau-forte du maître datée de 1636 qui représente le même épisode (B. 91), reporte à cette date de 1636 l'exécution du tableau. Mais il ne l'avait point vu, et, sans parler du caractère de cette exécution, il se borne à le décrire. Certainement, en sa présence, il n'eût jamais songé à reculer jusqu'à la jeunesse du maître « cette peinture héroïque où, comme le remarque M. Paul Mantz, l'art parle avec la plus émouvante éloquence ». L'expression est d'une vaillance inimaginable. Jamais Rembrandt « n'a été plus fort ; jamais sa parole n'a été plus persuasive » ; et le fin critique ajoute avec raison : « L'emploi des rouges, les vigueurs de l'exécution, la belle rage du pinceau ne permettent pas de rattacher ce chef-d'œuvre à la période de tâtonnement et de timidité relative.... Rembrandt y montre les formidables allures d'un lion déchaîné (1). » M. Bode n'est pas moins affirmatif et classe, très justement à notre avis, vers 1668-1669 cette toile dans laquelle « le maître, sans se soucier de bien peindre », rappelle la facture sauvage et terrible des derniers ouvrages du Titien. « Mais sous cette rude écorce un fruit précieux est enveloppé (2). » Outre l'eau-forte de 1636, bien des fois déja Rembrandt avait griffonné sur le papier des croquis de ce sujet qui convenait si bien à la nature de son génie; mais jamais il ne l'avait traité avec cette éloquence à la fois touchante et pathétique. Quelle force, quelle originalité d'invention dans la figure de ce père qui serre contre lui son enfant bien-aimé! Le voilà revenu celui qu'il a si souvent pleuré! Couvert de misérables haillons qui laissent à nu son pauvre corps, il s'est agenouillé devant le vieillard qui seul l'a reconnu, après sa longue absence et dans l'abjection où il est tombé. Les serviteurs qui l'entourent observent avec curiosité cette scène incompréhensible pour eux, cherchant à en deviner

(1) *Le Musée de l'Ermitage*, texte par Paul Mantz; Ad. Braun et Cie.
(2) Bode : *Studien*, p. 527.

la signification. Mais le père et le fils, sans s'inquiéter des spectateurs, s'abandonnent à leur émotion, celui-ci plein de honte et d'humble repentir ; l'autre, tout entier au bonheur d'avoir retrouvé ce fils qu'il croyait perdu, pose tendrement ses mains sur son épaule, le réconforte et le presse avec amour contre lui-même. En face de cette œuvre grandiose, on ne songe guère à la rudesse, à l'âpreté un peu brutale de la touche, mais on reste subjugué par l'expression du sentiment. L'extrême simplicité de l'harmonie, faite de bruns, de rouges et de blancs jaunâtres, rend plus saisissant encore le caractère d'intimité de cette composition, probablement la dernière qu'ait peinte le vieux maître et dans laquelle il a mis tout son cœur.

Après le *Retour de l'Enfant prodigue*, nous n'avons plus à signaler que des portraits de Rembrandt par lui-même. Comme au temps de ses débuts, il se plaît encore, sur le déclin de sa vie, à retracer son image et à se prendre pour sujet d'étude. Peut-être d'ailleurs n'avait-il plus sous la main d'autre modèle. Son visage a bien changé dans ces dernières années, les marques toujours plus visibles d'une vieillesse prématurée se sont accentuées dans ces portraits exécutés vers 1666-1668 et que possèdent le Musée des Uffizi et celui de Vienne. Il s'y montre à nous de face, sous des costumes presque pareils, avec un large béret et des vêtements de travail, d'un brun rougeâtre, qu'il ne quitte guère. Ses traits sont fatigués, ses chairs flétries et boursouflées ; son front s'est plissé de rides plus nombreuses et plus profondes, et cependant sur ses lèvres, dans ces petits yeux toujours plus enfoncés, se lit encore je ne sais quel air de contentement et de sérénité. Nulle part ce sentiment n'est mieux exprimé que dans le célèbre portrait, apparemment le dernier de tous, qui après avoir appartenu à M. Double est devenu la propriété de M. de Carstanjen à Berlin. On connaît cette étonnante peinture, d'un faire si libre, d'un relief si prodigieux. C'est avec une crânerie magistrale que l'artiste a reproduit une fois de plus ce pauvre visage sur lequel tant de souffrances ont creusé leur sillon. Vous auriez peine à le reconnaître, tant il est déformé, enlaidi, grimaçant. Mais rien n'a pu abattre l'intrépide lutteur. Son regard fixé sur vous est toujours perçant, plein de malice même, et un rire franc ouvre sa bouche édentée. D'où lui vient cette gaieté ? Malgré sa misère, il a encore un coin pour peindre, et près de lui il nous montre son

chevalet et un buste antique, peut-être quelque épave de ses anciennes splendeurs. Il tient son appuie-main et vient d'interrompre un moment son travail; il est heureux puisqu'il peut se livrer à son art.

Ses épreuves pourtant n'étaient point finies, et pour le peu de temps qu'il lui restait à vivre, il avait encore en perspective bien des peines. Le mariage de son fils Titus avait dû cependant lui apporter quelque contentement. Il épousait, en effet, sa cousine Magdalena van Loo, une fille du Dr Albertus van Loo et de Cornelia von Uylenborch, la nièce de Saskia; mais il allait s'établir avec elle sur le Singel, dans une maison située près du Marché aux Pommes et connue sous le nom de la *Balance d'Or*, tandis que Rembrandt demeurait seul avec la fille de Hendrickje sur le Rozengracht (1). La vie sédentaire et cachée qu'il menait explique l'oubli profond dans lequel son nom était tombé. Cet oubli était tel que, presque de son vivant, les fables les plus grossières répandues sur son compte s'étaient accréditées. Baldinucci, si bien informé sur tant de points, croyait qu'il avait quitté la Hollande pour se fixer à Stockholm, comme peintre du roi de Suède, au service duquel il serait mort en 1670. Suivant d'autres biographes, nous l'avons dit, il aurait terminé ses jours en Angleterre, à Hull ou à Yarmouth (2).

JÉSUS-CHRIST AU MILIEU DE SES DISCIPLES.
1650 (B. 89).

Autrefois, pendant qu'il jouissait de la vogue, il avait peine à suffire aux commandes; maintenant il ne trouvait pas, même aux plus bas prix, à vendre ses tableaux. Un de ses petits-neveux, Wybrand de Geest, le petit-fils du peintre Wybrand de Geest, beau-frère de Rembrandt, rapporte à cet égard des détails tout à fait navrants. « Il n'y a que peu de

(1) Scheltema, *Rembrandt*, p. 68.
(2) Burnet : *Rembrandt and his Works*, p. 6; et Wilson : *A descriptive catalogue*, p. 13.

temps encore, dit-il dans son livre (1), l'ignorance des prétendus connaisseurs était telle à l'égard des œuvres si puissantes et si admirables de l'audacieux Rembrandt que pour *six sous !* on pouvait acheter un de ses portraits, ainsi que peuvent l'attester des amateurs réputés et des marchands d'objets d'art. Mais peu de temps après, le même tableau se vendait 11 florins, et maintenant il faut en mettre quelques centaines pour acquérir ces fières peintures ! »

A la gêne croissante qu'avait amenée une pareille situation, les peines les plus cruelles allaient se joindre coup sur coup. Titus n'était

LA CHAUMIÈRE ENTOURÉE DE PLANCHES.
1642 (B. 232).

pas encore marié depuis un an, qu'il mourait. Il était enterré dans la Westerkerk le 4 septembre 1668, laissant sa femme enceinte d'une fille, dont elle accouchait au mois de mars 1669. Celle-ci était baptisée le 22 de ce mois, et en présence de son grand-père et de son tuteur, François Bylert, elle recevait le nom de Titia, sans doute en souvenir de sa grand'tante et de son père. La mort de Titus devait entraîner de nouvelles formalités. L'association qu'il avait contractée avec Hendrickje n'ayant pas été légalement dissoute, il avait bien fallu établir la situation des deux petites filles mineures, afin de constater leurs droits respectifs. Au moment de la déconfiture de Rembrandt, en 1656, Hendrickje avait pu sauver du naufrage un peu de linge et d'argenterie con-

(1) *Le Cabinet des Statues*, publié en 1702.

tenus dans une armoire, pour une valeur d'environ 600 florins, en prêtant serment que ces objets lui appartenaient en propre. Peut-être avait-elle aussi amassé une petite somme d'argent qui, à sa mort, était échue à Cornelia. Mais plus d'une fois par la suite, dans les jours de détresse, Rembrandt avait été obligé de prendre sur cette modeste réserve pour subvenir aux dépenses du ménage. Accablé par la misère, ébranlé par ces deuils répétés, le vieux maître ne devait guère tarder, d'ailleurs, à rejoindre son fils. Sans avoir laissé aucune trace dans les documents contemporains, sa mort ne se trouve constatée que sur les registres mortuaires de la Westerkerk et par cette courte mention : « Mardi, 8 octobre 1669; Rembrandt van Ryn, peintre, sur le Roozegraft, vis-à-vis le Doolhof. Laisse deux enfants. »

L'inhumation eut lieu dans l'intérieur de la Westerkerk, vers le bas de l'escalier situé au-dessous du dernier pilier, tout à fait à gauche et au bord de la gravure dont nous donnons une reproduction. Il y a quelques années, par suite de remaniements effectués dans le pavé de l'église, plusieurs tombes furent découvertes et l'une d'elles, à en juger par l'emplacement des sépultures pratiquées dans cette partie de l'église en 1669, était probablement celle de Rembrandt; mais dans le cercueil entr'ouvert on ne put apercevoir aucune trace de ses restes (1). Les frais de l'enterrement s'étaient élevés à 13 florins, ce qui, d'après les tarifs de l'époque, prouve que la cérémonie avait été convenable. La veuve de Titus avait sans doute concouru avec Cornelia à la dépense, car dans l'inventaire dressé quelque temps après il fut constaté que le pauvre grand artiste n'avait laissé absolument rien qui lui appartînt en propre, sauf « ses vêtements de laine et de toile et ses instruments de travail ».

La fatalité s'acharnait sur cette famille, et, quelques jours après la funèbre cérémonie, le 21 octobre 1669, la veuve de Titus suivait elle-même son mari et son beau-père dans la tombe. Les comptes de la succession furent réglés par François van Bylert, agissant pour Titia, et du côté de Cornelia par Christian Dusart et par Abraham Francen, qui jusqu'au bout, on le voit, restait fidèle à sa vieille amitié pour la famille. Il fallut une fois de plus recourir aux témoignages de voisins ou de personnes habitant la maison, pour fixer d'une manière définitive l'avoir

(1) Communication due à la bienveillance de M. N. de Roever, archiviste de la ville d'Amsterdam.

des deux mineures, et, à la suite d'une enquête, les dispositions provoquées à cet égard furent recueillies les 16 et 18 mars et le 25 avril 1670.

Plus tard nous retrouvons le nom de Titia van Ryn, à l'occasion de son mariage — elle n'avait guère plus de 17 ans — contracté le 16 juin 1686, à l'église de Slooten, avec le fils de son tuteur, qui s'appelait comme son père François van Bylert. C'était un joaillier établi à Amsterdam sur le Kloveniers-Burgwal. Titia devait mourir avant son mari, le 22 novembre 1725, et c'est probablement de leur union qu'étaient nés plusieurs enfants, tous décédés assez jeunes, puisqu'ils sont inscrits sur les listes mortuaires de la Westerkerk, sous le nom de famille de Van Ryn, en 1688, 1695, 1698 et 1728 (1). Quant à Cornelia, mariée avec un certain Suythoff, elle l'avait suivi aux Indes, et, par une rencontre assez inattendue, c'est sur les registres de baptême de la communauté hollandaise de Batavia que figurent deux petits-fils du grand artiste issus de cette union ; le premier, le 5 décembre 1673, sous le nom même que son grand-père avait rendu si glorieux : Rembrandt, et le second, à la date du 14 juillet 1678, sous celui de Hendrick, sans doute en souvenir de sa grand'mère.

Le silence absolu gardé par les contemporains sur la mort de Rembrandt montre assez dans quel isolement il avait passé les dernières années de sa vie. Lui qui avait été naguère le peintre le plus en vue, et qui, avec le temps, allait devenir la plus haute illustration de sa patrie, il s'était éteint sans que personne parmi les lettrés ou parmi ses confrères signalât sa disparition. On peut se faire une idée du délaissement où il était tombé, en voyant, quarante ans après sa mort, un de ceux qui l'avaient remplacé dans la faveur publique, Gérard de Lairesse, alors à l'apogée de sa réputation, apprécier en ces termes le talent du maître que probablement il avait connu lui-même à Amsterdam, pendant sa jeunesse (2) : « Voulant peindre moelleux, Rembrandt n'arrive guère qu'à exprimer la pourriture. Son esprit, dans un sujet, n'envisageait jamais que les côtés bourgeois et vulgaires, et, avec son coloris jaune et roux, il a donné le funeste exemple de ces ombres si chaudes qu'elles semblent embrasées et de ces couleurs qui paraissent découler sur la toile ainsi que de la boue. » Lairesse convient pourtant que, sous le

(1) Scheltema. *Rembrandt*, p. 69.
(2) *Groot Schilderboek* 1714.

rapport de l'intensité des colorations, « Rembrandt ne le cède pas à Titien et que sa peinture, surtout parce qu'elle est pleine de naturel et de force, n'est pas *absolument mauvaise* ». Il croit donc de son devoir de prémunir la jeunesse contre les propos des rares adeptes que Rembrandt peut encore compter et qui s'en vont « assurant qu'il a surpassé les plus célèbres dans l'imitation de la nature par la vigueur du coloris et la beauté des lumières, par les charmes de l'harmonie et par la sublimité de ses idées ». Enfin, avec une sincérité assurément bien méritoire chez l'auteur de tant de froides et laborieuses allégories, il avoue qu' « il ne veut pas dissimuler qu'il a eu autrefois lui-même un penchant pour cette peinture »; mais il a hâte d'ajouter qu' « il a abjuré son erreur et cette façon de peindre qui n'est fondée que sur des chimères ».

On eût bien étonné, sans doute, un si correct représentant des doctrines académiques en lui prédisant que, par un juste retour de l'opinion, sa propre renommée, aussi bien que celle de son émule le chevalier van der Werff, iraient bientôt s'effaçant devant la renommée toujours croissante du grand artiste qu'il jugeait avec une si aveugle infatuation.

DESSIN A LA SÉPIA.

(Collection de M. J.-P. Heseltine.)

ETUDE A LA PLUME D'APRÈS LA *Cène* DE LÉONARD DE VINCI.
(Cabinet de Berlin.)

CHAPITRE XXII

L'HOMME ET SON ŒUVRE. — INCOHÉRENCES DE SA VIE ET DISCIPLINE CONSTANTE DE SON TALENT. — SES DESSINS. — SES EAUX-FORTES. — SES TABLEAUX. — CARACTÈRE ET ORIGINALITÉ DE SON GÉNIE.

REMBRANDT AUX CHEVEUX CRÉPUS.
Vers 1631 (B. 336).

La postérité s'est chargée de venger Rembrandt de l'oubli où vers la fin de sa vie il était tombé. On aurait tort d'ailleurs d'accuser outre mesure ses contemporains de leur indifférence. L'art de Rembrandt était trop original, trop opposé aux idées reçues pour qu'ils pussent le goûter, et son caractère un peu ombrageux et très entier n'était guère fait pour les attirer. Il avait dans ses allures des singularités qui les scandalisaient et il ne s'était jamais soucié de leur plaire. Excessif en toutes choses, son tempérament montre bien des incohérences et des contradictions. C'est un fantaisiste, incapable d'administrer ses affaires et même de diriger sa vie. En même temps il apporte dans la pratique de son art une suite, une ténacité dont, même chez les artistes les mieux réglés, on ne rencontre que peu d'exemples, et un esprit de méthode qui lui fait créer de toutes pièces ses moyens d'étude. Simple dans ses

habitudes et d'une frugalité extrême, il est prodigue et dépense sans compter quand il s'agit de satisfaire ses caprices. Bon et sociable, toujours prêt à rendre service, il vit cependant à l'écart, solitaire et un peu farouche. Il a toutes les curiosités, et bien qu'il soit entièrement libre de ses mouvements, il n'a jamais quitté son pays. Doué de l'imagination la plus riche, il ne peut jamais se passer de la nature, et lui, si friand de nouveautés, c'est dans les réalités les plus humbles et les données les plus rebattues qu'il trouve des sujets pleins d'une poésie imprévue. Avec un sens parfois exquis de la beauté, il ne nous épargne aucune laideur; dans une même œuvre il mêle les aspirations les plus hautes et les vulgarités les plus triviales; ou bien, à côté de raffinements d'une délicatesse un peu subtile, il étale un manque de goût absolu.

Ainsi qu'on pouvait s'y attendre avec un tempérament aussi complexe, son existence présente, comme sa peinture elle-même, un mélange singulier d'ombres et de lumières. Il a connu toutes les vicissitudes de la fortune, toutes les joies et toutes les épreuves. Au sortir du recueillement d'une jeunesse remplie par le travail et l'amour de la famille, il quitte Leyde et se trouve tout à coup seul et en pleine gloire à Amsterdam. Après s'être, par son talent, conquis la première place parmi l'élite des peintres de son pays, au lieu de jouir tranquillement de sa réputation, il n'hésite pas à la compromettre par cette audacieuse tentative de la *Ronde de nuit*, qui semble un défi à l'opinion et dont les amours-propres qu'il avait froissés ne manquèrent pas d'exploiter contre lui l'insuccès. A défaut de l'admiration des foules, il aurait pu, avec quelque savoir-faire, s'assurer le patronage de la haute société. Mais les grandeurs ne l'attiraient pas et l'habileté n'était point son fait. Il se peint tout entier dans ce propos cité par ses biographes : « Lorsque je désire reposer mon esprit, ce ne sont pas les honneurs que je cherche, mais la liberté ». Il s'efforçait, en effet, de défendre sa vie et il était jaloux de bien employer son temps. Ame tendre et passionnée, il aima surtout son foyer ; mais que de contradictions encore et de bizarres alternatives dans cet intérieur dont il ne put jamais se résoudre à s'écarter! Il épouse une fille noble et riche qu'il adore, et jaloux de l'opinion des siens, il ne peut supporter la plus légère critique sur elle, ni sur la tenue de son ménage. Après la mort de Saskia, il semble incon-

solable, et quelques années à peine sont écoulées, qu'il s'expose à un blâme public en vivant ouvertement avec sa servante. Par bonheur, cette femme est excellente, pleine de dévouement ; elle sera sa providence aux mauvais jours, elle le soutiendra dans les peines qui bientôt vont fondre sur lui coup sur coup. La bonté de Hendrickje sera la même pour le fils de Saskia et pour la fille qu'elle a eue de son maître, et, côte à côte, tous deux grandiront également aimés, l'objet des mêmes soins.

De nouveau tranquille et heureux, le peintre s'est remis à son travail, avec une ardeur juvénile, dans cette maison remplie de chers souvenirs, qu'il a achetée sans avoir de quoi la payer, et où il a entassé, en s'endettant de plus en plus, tout ce qui pouvait récréer ses yeux ou profiter à son instruction : des curiosités de toute sorte, des tableaux, des gravures, des dessins de maîtres de tous les temps et de toutes les écoles. Mais il lui faut bientôt quitter toutes ces merveilles pour vivre dans un gîte de hasard, à l'auberge, traqué par ses créanciers et déclaré en faillite. Lui qui a horreur des affaires, le voilà livré sans merci aux gens de justice, aux procédures compliquées, à toutes les difficultés qu'amène le désordre dans lequel il a vécu, commettant, comme un grand enfant qu'il est, toutes les imprudences, risquant même, sans en avoir conscience, toutes les indélicatesses. C'est Hendrickje, sa servante, et Titus, son fils mineur, qui vont maintenant le prendre en tutelle et le faire vivre, lui qui a eu entre les mains une fortune et gagné avec son pinceau des sommes considérables. Et cependant, malgré sa déchéance, malgré la situation équivoque où il s'est placé, il conserve les amitiés les plus honorables dans ce pays si respectueux de la foi des engagements et si sévère dans son puritanisme. Enfin, après qu'il a été dépouillé de tout ce qui jusque-là lui avait semblé nécessaire à l'exercice de son art, c'est dans l'austère nudité de la misérable chambre dont il fait son atelier qu'il va produire quelques-uns de ses chefs-d'œuvre les plus fameux.

Toutes ces anomalies qui nous frappent dans la vie de Rembrandt, le manque absolu d'ordre et d'esprit de conduite qu'on remarque dans ses actions, ne font que rendre encore plus saisissante l'unité parfaite de sa carrière artistique. La volonté, qui paraît si absente dans la direction de son existence, était cependant sa qualité maîtresse ; mais

il l'a mise tout entière dans son art. Son amour du travail égalait sa sincérité. Il prétendait rester tout à fait libre dans ses allures, et, pas plus que l'homme, le peintre n'aurait consenti à faire aucun sacrifice à l'opinion. Mais en dépit des écarts et des retours non moins imprévus qu'on peut observer dans le développement de son talent, une chose reste fixe, en dehors et au-dessus de toutes les fluctuations de sa vie: cet amour constant de la nature qui après avoir assuré son originalité devait jusqu'au bout la maintenir. Lorsqu'on rapproche de ses premières productions si minutieusement finies ses dernières œuvres d'une exécution si audacieuse et si violente, on dirait qu'il y a entre elles un abîme ; c'est à douter qu'elles soient de la même main, tant les différences s'y accusent nombreuses et profondes. Pourtant, à y regarder de plus près, le rapprochement est instructif, et, loin de dérouter la raison, il justifie ses prévisions.

JEUNE FILLE ENDORMIE A SA FENÊTRE.
Dessin à la plume rehaussé de sépia. Collection de M. J.-P. Heseltine.

Entre les timidités de cette jeunesse ardente mais posée, et ces élans d'une fougue qui semble croître avec la vieillesse, il y a toute une vie de travail. Si l'on en repasse les phases diverses, les transformations du génie de Rembrandt apparaissent dans leur ensemble, naturelles et régulières. Autant l'existence de l'homme est livrée au hasard, autant, en revanche, celle de l'artiste est réglée, son hygiène bien entendue, son travail régi par une intelligence toujours en éveil, animé par d'incessantes aspirations vers le mieux. Quand il a appris les éléments de son métier, il sent qu'il n'a plus que faire chez un maître et il va expéri-

menter et découvrir lui-même ses moyens d'étude et se créer une méthode. La solitude lui est chère; c'est dans le recueillement qu'il pourra travailler à son gré et se révéler à lui-même. Qu'eût-il été faire en Italie? Il lui faudra déjà bien assez d'efforts pour se dégager de l'influence qu'ont exercée sur lui ses premiers enseignements. Ce n'est que peu à peu qu'il parviendra à se détacher de ce prétendu pittoresque, de ce style à la fois prétentieux et vulgaire, de tout le faux goût de ces

JOB ET SES AMIS.
Étude à la plume et au bistre. (Cabinet de Stockholm.)

italianisants qui, au moment de ses débuts, tenaient encore une si grande place dans l'école hollandaise. Les occasions de s'instruire que d'autres vont chercher au loin, il les a sous la main. A quoi sert la diversité des spectacles que lui offrirait une terre étrangère? Une observation sincère et prolongée ne vaut-elle pas mieux que ces aperçus rapides, forcément incomplets et superficiels? L'homme n'est-il pas à lui-même le sujet d'étude le plus proche et le plus intéressant? Chacun de nous est un monde qu'il faut s'efforcer de comprendre et de pénétrer. Le soin que d'autres mettent à se répandre, à se distraire, à s'éviter, il

le mettra à s'observer lui-même et à se connaître. Quel modèle d'ailleurs aurait-il chance de rencontrer qui soit plus commode à consulter que sa propre personne et son propre visage ? Avec quel autre pourrait-il, comme il le fait, multiplier ses tentatives, les varier à son gré, en apprenant du même coup la technique de son art, en faisant l'éducation de son œil et de sa main. Désormais, à travers les vicissitudes des fortunes les plus diverses, il ne cessera plus de se prendre pour sujet d'étude, de multiplier ses images, de se montrer à nous dans toutes les poses, tous les costumes, sous toutes les lumières et à tous les âges. Chacune de ces études lui apporte un profit certain, puisqu'elle lui apprend à démêler entre de mobiles apparences les traits qui persistent, ceux qui dans une physionomie marquent le mieux le caractère d'une personne, la profondeur d'une émotion, l'éclair furtif d'un sentiment.

Mûri par ces travaux, entré peu à peu en possession d'une facture vraiment personnelle, le jeune artiste trouvera maintenant à son foyer, parmi ses parents et ses amis, des modèles qui se prêteront avec une complaisance bien naturelle à ses caprices et il s'attachera à profiter avec ardeur de toutes ces ressources. Quand il quitte Leyde, sa réputation précoce attire dans son atelier des personnages appartenant à la meilleure société d'Amsterdam. Jeunes ou vieux, magistrats ou mondains, patriciens ou parvenus, matrones sévères ou jeunes femmes élégantes, tous viennent poser devant lui, et de chacun de ses clients il apprend quelque chose de la vie, de la richesse qu'elle présente dans l'infinie variété de ses types. S'il s'applique d'abord à contenter indistinctement tous ceux qui s'adressent à lui, il manifeste bientôt ses préférences pour ceux avec lesquels il a quelque chance de s'instruire. De bonne heure il s'est plu dans le commerce des médecins ; il s'entretient avec eux de leurs occupations, de leurs travaux sur le corps humain que, comme eux, il étudie avec passion. Il fraie aussi avec les ministres des divers cultes et il leur parle de leurs croyances ; mais il n'est pas exclusif à cet égard. Dégagé de toute préoccupation strictement dogmatique, à travers leurs dissidences confessionnelles il constate chez les mennonites, aussi bien que chez les orthodoxes et même chez les rabbins, des vies également droites et une pareille élévation de sentiments. De chacun des membres de ces religions il essaie de tirer des lumières sur

Portrait de femme assise

Croquis à la plume et à la sepia

COLLECTION [illegible]

le sens vrai des Écritures, sur les interprétations diverses de ces livres sacrés dans lesquels il puise à peu près exclusivement ses inspirations. En revanche, les purs lettrés ne lui vont guère et l'on chercherait en vain, parmi les portraits qu'il a peints, ceux des écrivains les plus en vue de ce temps : Hooft, Vondel, Cats, Van Baerle et les autres. A toute leur culture se mêlent trop de conventions, et leurs écrits, où abondent les traits ingénieux et les subtilités académiques, sont trop compliqués pour son esprit ingénu. Il leur préfère des gens d'une nature moins raffinée, chez lesquels le sens de la vie est resté plus sain, plus net et plus franc ; les vieillards surtout, car les impressions se lisent mieux sur leur visage, et leurs traits conservent le pli de leurs habitudes morales. Mais plus encore que les sociétés choisies qui cependant, on le sait, ne lui ont point fait défaut, les personnes d'une condition inférieure l'attirent. Pour le disculper de les avoir fréquentées, quelques-uns de ses panégyristes ont voulu, par une interprétation un peu forcée de textes très formels, atténuer les témoignages que les contemporains nous ont laissés à cet égard. C'est parmi ces petits, parmi les ouvriers, les matelots, les paysans et les pauvres que Rembrandt avait le plus de chances d'observer et de surprendre sur le vif ces attitudes, ces gestes spontanés et ces expressions naïves de sentiments dont une éducation plus raffinée amoindrit ou prévient les manifestations.

Quant aux artistes, il ne hante guère que les paysagistes, et non seulement il cherche à s'entourer de leurs œuvres, mais il compte parmi eux ses meilleurs amis : Roghman, Van de Cappelle, Berchem ou Asselyn. Ceux-là aussi ont quelque chose à lui apprendre, et un pareil amour de la nature les met aussitôt en communication avec lui. Pour les autres peintres, à part ceux de ses anciens élèves qui lui sont restés fidèles, comme G. Van den Eeckhout, et plus tard Aert de Gelder, nous n'en voyons point parmi ses intimes. Il les dépasse trop, ses visées sont trop différentes des leurs pour qu'il goûte beaucoup leur compagnie. Quand il veut rencontrer ses pairs, c'est dans ses cartons qu'il va les chercher, en feuilletant les chefs-d'œuvre des maîtres de toutes les écoles et de tous les pays. Sans doute, ses préférences et ses procédés d'étude ne dérivent pas d'un corps de doctrines bien raisonnées; mais un instinct sûr le conduit. L'art est pour lui une chose vivante, à

laquelle il s'est donné tout entier. C'est là qu'est son cœur, et l'amour profond qu'il porte à cet art l'éclaire sur les voies qu'il doit suivre. D'ailleurs il ne sait pas ce que c'est que de rester oisif, et sans cesser jamais de travailler, il n'a pas d'autre passe-temps que de varier ses procédés de travail.

Il n'est guère d'artiste qui ait autant produit que Rembrandt et nous n'en connaissons pas qui ait autant dessiné que lui. Dans la vie pourtant si active et si bien remplie de Rubens, on rencontre des détentes, des diversions, et même des intervalles de repos absolu. Ses voyages, les honneurs dont il est comblé, les visites princières qu'il reçoit, les missions diplomatiques qui lui sont confiées, ce sont là autant de trêves à son travail. Rien de pareil chez Rembrandt. Il vit retiré et casanier, sans se laisser jamais détourner de son constant labeur. A Leyde dès son extrême jeunesse, à Amsterdam au plus fort de ses succès ou de sa passion pour Saskia, il travaille sans relâche. Plus tard, accablé de tristesse, chassé de son atelier, il transporte avec lui son chevalet et se remet vaillamment à la besogne. A aucun moment il ne recherche les distractions; son seul souci est de se défendre contre les importuns pour se réserver tout son temps. Son plus grand plaisir, après sa journée passée à peindre, c'est le soir de dessiner ou de graver. Tout lui est sujet d'étude et le nombre de ses dessins comme leur diversité nous donnent à la fois la plus haute idée de la richesse de son imagination et du bon emploi de sa vie.

JEUNE FEMME LISANT.
Dessin à la plume (Cabinet de Berlin).

Les dessins de Rembrandt sont curieux à étudier, parce qu'ils nous apportent sur son talent, sur sa façon de travailler et même sur son

intérieur, bien des révélations intéressantes. Mais leur chronologie est délicate à établir : à l'inverse de ses tableaux ou de ses gravures, il ne les a presque jamais signés, ni datés, et les analogies d'exécution ne constituent pas toujours un élément d'appréciation bien décisif à cet égard. A toutes les périodes de sa carrière artistique, de même qu'il emploie, séparément ou réunis, tous les procédés — le crayon noir, la pointe d'argent, la sanguine, la plume ou le pinceau, le lavis au bistre ou à l'encre de Chine, la gouache pour les corrections et parfois un peu de rouge pour donner quelques rehauts, — de même, suivant ses dispositions, son travail affecte tous les aspects; depuis le griffonnement sommaire, incohérent, sauvage, jusqu'au trait serré de près, suivi, étudié avec soin; depuis l'effet indiqué en gros dans ses oppositions les plus tranchées, jusqu'aux délicatesses les plus subtiles du clair-obscur. Comme la plupart des maîtres vraiment personnels, il est certain qu'il a de plus en plus agrandi sa manière. Ce n'est guère qu'au début de sa précoce maturité qu'on rencontre, en effet, dans ses dessins ce fini, ce souci d'élégance et cette virtuosité d'exécution qui se voient dans les croquis de sa jeunesse, dans le *Saint Jérôme* du Louvre, dans les charmantes études à la sanguine que possèdent le Cabinet de Berlin et le Stœdel's Institut, et dans le beau dessin de M. Heseltine fait pour le tableau du *Philosophe en méditation*. Si séduisante pourtant que soit cette habileté, il y renonce

ETUDE D'APRÈS LE BALTHAZAR CASTIGLIONE DE RAPHAEL.
Plume et sépia (Cabinet de l'Albertine).

bien vite. Ses dessins ne sont pas faits pour les autres, mais pour lui-même, pour servir à son instruction ou pour exprimer sa pensée. Sans aucun souci de la correction, ni de la belle apparence du résultat, il plie à son usage les instruments dont il se sert. L'approbation du public est le moindre de ses soucis; il ne cherche qu'à se satisfaire lui-même et à rendre son idée. Aussi, à côté de preuves manifestes de son savoir, il montre des naïvetés d'une gaucherie presque enfantine et cette sincérité foncière de l'homme qui cherche, tâtonne, se reprend et veut, avant tout, donner à son œuvre sa pleine signification. Dans ces confessions d'une si entière véracité, en face de son papier, c'est l'homme lui-même qui nous apparaît et se livre à nous sans réserve, avec la pleine originalité de son tempérament, avec la fougue de ses élans et la spontanéité de son génie. Si dans les nombreux retours sur lui-même et les inégalités très réelles que nous offre son talent, il nous laisse quelquefois incertains de ce qui est son ouvrage; si dans ses œuvres médiocres, car il en a fait de telles, nous hésitons à le distinguer de ses imitateurs ou de ses disciples, en revanche dans ses meilleures productions aucun doute n'est possible; c'est lui, c'est sa main, c'est sa pensée que nous reconnaissons aussitôt. Il ne s'agit plus alors de débattre une attribution qui s'impose d'elle-même; il n'y a qu'à admirer et à goûter dans une intime communication avec lui une des délectations les plus hautes que l'art puisse nous offrir.

Les dessins de Rembrandt peuvent être rangés en deux grandes catégories : ses études d'après nature ou d'après les maîtres et ses compositions. Les premiers témoignent de la curiosité de son esprit et du désir ardent qu'il a de s'instruire en consultant assidûment la nature. Tout l'intéresse et tout lui sert. Tour à tour il retrace les menus événements de son intérieur; il prend pour modèles sa femme, ses enfants, ses proches, des commères qui causent entre elles, des gens qui voisinent de porte à porte, une curieuse penchée par la fenêtre et captivée par je ne sais quel spectacle; une vieille femme lisant avec attention, une autre qui, sa lecture finie, vient de tomber endormie; tout cela très vrai, très vivant, saisi sur le fait et rendu en quelques traits. A côté de ces croquis faits d'après nature, d'autres ont été exécutés de mémoire, avec le souvenir encore présent de scènes dont l'artiste avait été témoin. Ici, dans un dessin qui appartient au Cabinet de Stockholm, c'est un homme

La femme à la fenetre.

Dessin à la plume rehaussé de lavis.

(COLLECTION DE M. J. P. HESELTINE)

L'homme evanou

Dessin à la plume

CABINET DE STOCKHOLM

évanoui autour duquel la foule s'empresse, chacun manifestant son opinion, donnant son conseil, cherchant à soulager ce malade dont la défaillance et l'épuisement sont exprimés d'une manière très pathétique; ou bien encore ce sont, dans la collection de M. Salting, des enfants ébahis à la vue de l'*Étoile des Mages* que, pendant une nuit d'hiver, plusieurs de leurs camarades promènent par les rues, étincelante au milieu de l'obscurité. Rembrandt aime à dessiner ainsi sur le vif ces épisodes populaires, à en noter les traits essentiels. Aussi les facultés d'observation qu'ont développées en lui ces croquis rapides, nous les retrouverons plus d'une fois dans les compositions où il s'est proposé de rendre les sentiments divers qui animent les foules, les grands courants d'émotion qui les traversent. Nous avons parlé de ses académies, de ses nombreux dessins faits d'après des animaux, de ses paysages copiés avec une si scrupuleuse conscience et qui, ainsi que nous l'avons remarqué, présentent un contraste marqué avec la plupart de ses tableaux en ce genre. Ce ne sont là que des études pures dans lesquelles le maître n'a pas d'autre prétention que de s'instruire, de faire vrai, sans chercher à poétiser, ni à embellir la réalité. Et pourtant, malgré tout, grâce au choix des traits, à leur justesse, à la concision énergique avec laquelle il exprime le caractère des choses qu'il représente, il y a là plus qu'une image inerte, et les moindres croquis de Rembrandt portent la marque vive de son talent et de son esprit.

Son originalité cependant apparaît plus manifeste encore dans ses compositions. Le soin qu'il donnait à cette partie capitale de son art, les études qu'il a faites pour développer ses aptitudes à cet égard, attestent l'importance qu'il y attachait. A l'esprit d'indépendance absolue qui est un des signes distinctifs de sa nature, Rembrandt joignait une volonté opiniâtre de profiter de tous les exemples que pouvaient lui fournir ses prédécesseurs. Nous avons vu avec quelle intelligente curiosité il consultait et copiait quelques-unes des meilleures gravures des maîtres italiens qu'il avait réunies dans ses collections. Il n'est pas moins intéressant de rechercher sous quelle forme il conçoit tout d'abord les sujets qui l'attirent et quel est le premier jet de son idée. Ainsi qu'il est naturel de le penser, c'est par les contrastes de lumière auxquels ils prêtent que la plupart d'entre eux se présentent à lui et qu'il essaie de les rendre. On sait que l'emploi du clair-obscur lui est familier et que c'est

surtout par l'étude et les applications qu'il en a faites qu'il a conquis sa place parmi les plus grands peintres. D'autres avant lui avaient pu se proposer les mêmes problèmes et en trouver des solutions aussi rigoureusement exactes; mais aucun d'eux n'avait songé à faire, comme lui, du clair-obscur un instrument de composition assez puissant et assez délicat pour se plier aux combinaisons les plus variées. Lui seul en possède toutes les ressources et les fait servir à l'expression de son idée. C'est grâce au clair-obscur qu'il excelle à mettre en évidence les intentions de son œuvre, à y subordonner entre eux les détails, à marquer dans les contrastes ou les épanouissements de la lumière une correspondance avec nos pensées intimes et à éveiller en nous ces mystérieuses résonances qui associent les impressions physiques d'ombre et de clarté à des sentiments parallèles de tristesse et de joie, de calme ou de passion. Pour découvrir et suivre à travers leurs modifications infinies les relations du clair-obscur avec le caractère même d'un sujet, pour étendre enfin au monde moral ces analogies secrètes qui sont l'honneur suprême de l'art, Rembrandt est passé maître et ses conquêtes en ce genre nous ont ouvert une source inépuisable de délectations nouvelles.

DESSIN A LA PLUME.
(Collection de M. Seymour-Haden.)

Mais, on le comprend, souligner ainsi les côtés essentiels d'un sujet

en appelant notre regard à l'endroit même où il veut concentrer l'intérêt de son œuvre, c'est pour l'artiste prendre l'engagement de donner aux figures qu'il désigne à notre attention le maximum d'expression qu'elles comportent, et cette partie de sa tâche ne relève plus seulement de la lumière. Si Rembrandt n'était qu'un dessinateur insuffisant, il aurait, en nous conviant à regarder surtout ces figures, préparé de ses propres mains notre déception et ajouté à son insuccès puisqu'il

CROQUIS DE PAYSAGE A LA PLUME.
(Collection de M. J.-P. Heseltine.)

ne justifierait pas notre attente. On a vanté avec raison son savoir et son originalité dans l'emploi de toutes les ressources du clair-obscur, et le nom de *luminariste*, que lui a donné Fromentin, il l'a certainement mérité par cette excellence à « ne peindre qu'avec l'aide de la lumière » (1) que personne ne lui a contestée. Il est moins exact d'ajouter qu' « il ne dessine que par la lumière ». Sans doute, quand il tient sa palette, il serait inexcusable de ne pas tirer tout le parti qu'il peut de l'art de peindre. Mais pour être moins établis, son originalité et son savoir comme dessinateur ne sont pas moins certains. De bonne heure,

(1) *Les Maîtres d'autrefois*, p. 359.

la plume ou le crayon à la main, d'un simple trait, sans ombre, il s'est exercé à exprimer ce qu'il voulait. Il a étudié sur lui-même et d'après les autres la vérité des attitudes et des mouvements, l'effet des sentiments les plus divers sur un visage humain, et il n'a jamais cessé de se perfectionner dans cette étude, en exerçant ses facultés d'observation et sa mémoire. Les personnages que son imagination lui montre vivants, il est devenu capable de les dessiner en quelques lignes jetées sur son papier, comme s'il les copiait d'après nature. Il les voit et il les fixe en même temps qu'il les crée, non pas froids et inanimés, mais pleins du souffle de son esprit et tout palpitants d'expression. Si parfois, en manière de passe-temps, il laisse errer sa plume comme au hasard, tout d'un coup il reprend sa volonté, il la concentre, et sur la même feuille, à côté de tâtonnements vagues et insignifiants, le voilà qui met sa griffe et trace une figure frémissante de vie, inoubliable.

Ce ne sont pas là chez lui des trouvailles fortuites, des réussites inconscientes. Il a mérité ce don de la vie et de l'expression par des études incessantes, faites avec une sincérité absolue. Des dessins dont d'autres se glorifieraient ou dont ils chercheraient à tirer parti, il les corrige impitoyablement, en les rayant de retouches données à grands coups, afin de mieux marquer l'équilibre d'une figure, la justesse d'un mouvement, l'ovale ou l'axe d'un visage, la direction d'un regard. Il a sur ce point les sévérités et les exigences d'un Léonard, d'un Poussin, de tous ces maîtres de la forme qui, en enfermant quelque pensée dans un contour, ont tenu à se faire bien comprendre, à choisir entre toutes les attitudes, entre tous les gestes, ceux qui étaient les plus significatifs et qui disaient le mieux ce qu'ils voulaient dire. D'autres ont mis dans leur dessin plus de correction, plus de goût, plus de grâce ou de beauté; aucun maître n'aura exprimé plus clairement, plus fortement ses idées.

Très différents par les procédés qu'il emploie, les dessins de Rembrandt ne le sont pas moins par leur degré d'achèvement. Tantôt expéditifs et très sommaires, ce ne sont que des notes prises en courant; ou bien leur exécution a été poussée très loin et les moindres détails y sont soigneusement précisés. Quelques-uns d'apparence très sage, très posée, sont tracés d'une main sûre avec une netteté extrême; d'au-

tres sont véhéments, tumultueux, désordonnés. Ceux-ci, par leur suite continue, forment en quelque sorte l'histoire d'une idée depuis son premier jet, souvent assez informe, jusqu'à son expression très arrêtée. Telle composition qui paraissait définitive a été reprise dans certaines de ses parties, ou même entièrement remaniée; car, suivant la remarque de Houbraken, il n'est pas de maître qui ait imaginé d'un même sujet autant de représentations absolument différentes. La progression même de son talent et de son esprit se retrouve dans ces dessins, et si, au début, le pittoresque pur et le souci de la couleur locale y tiennent une place considérable, plus tard ces préoccupations deviennent pour lui tout à fait secondaires; elles cèdent le pas au désir d'exprimer surtout des sentiments et de leur donner toute leur éloquence. Il y a des œuvres de lui qui sont capitales, *les Syndics*, par exemple, et pour lesquelles on ne connaît aucune préparation; tandis qu'il existe des séries de dessins se rapportant à un même sujet qui n'a jamais été traité, ni dans un tableau, ni dans une gravure. Lui, si méticuleux pour tout ce qui concerne les côtés matériels de son art, lui qui recherche avec tant de soin les bois rares et les couleurs les plus fines pour peindre, les papiers les plus choisis pour imprimer ses estampes, quand l'inspiration lui vient et le presse, il prend le premier chiffon venu pour jeter fiévreusement les quelques traits sous lesquels son idée lui est apparue. C'est ainsi que parmi les dessins du Cabinet de Munich nous en trouvons deux : un *Christ disputant avec les docteurs* et un croquis pour le *Claudius Civilis* du Musée de Stockholm, qui sont exécutés au revers de billets d'enterrement à demi lacérés. Une autre fois, dans un *Jésus entouré de ses disciples*, daté de 1634 et qui appartient au Musée Teyler, il a remanié si souvent sa composition que le papier, sans doute trop fatigué, ne lui permettant plus de revenir sur son travail, il colle sur ce papier une autre feuille dont il a découpé les contours en suivant les fragments du croquis primitif qu'il veut respecter. Mais ce n'est là qu'une exception dans son œuvre; d'ordinaire, en pleine maturité, il a comme une ivresse de produire qui ne s'accommode pas de pareilles lenteurs. Emporté par le souffle brûlant de l'inspiration, il se communique à nous sans réserve et nous associe, avec une entière sincérité, à ses plus intimes émotions.

Les mêmes qualités, la même flamme, nous les retrouvons dans les eaux-fortes du maître qui, à vrai dire, ont une grande analogie avec ses dessins. Elles nous offrent, comme eux, tous les modes d'exécution, depuis la simple esquisse faite d'après nature, depuis le premier jet d'une idée tracé brièvement sur le cuivre, jusqu'aux compositions savantes, préparées avec soin, poussées jusqu'aux limites du fini le plus précieux.

LE GEOGRAPHE.
Dessin à la plume rehaussé de sépia (Cabinet de Dresde).

Bien d'autres avant Rembrandt s'étaient servis de la gravure, tentés par les avantages qu'elle offre à l'artiste pour traduire lui-même sa pensée, pour faire connaître son nom et répandre au loin ses œuvres. Si d'une manière générale des différences assez tranchées s'accusent entre les graveurs de profession qui se sont bornés à copier les productions des autres et les maîtres originaux, interprètes de leurs propres créations, même chez ces derniers le travail de la gravure était resté jusque-la peu chargé et assez sommaire. Toutes remarquables que soient au point de vue du style les planches d'un Mantegna ou d'un Albert Durer, dans leur éloquence concise et nerveuse, elles visent la netteté du contour et l'expression du caractère plutôt que la recherche des colorations et du clair-obscur. Presque seul, Lucas de Leyde avait essayé, en traitant les sujets les plus divers, de donner quelque idée des valeurs relatives des objets ainsi que de la perspective lumineuse.

Après lui, le comte palatin Goudt et Jan van de Velde s'étaient appliqués, il est vrai, à obtenir des contrastes plus vivement accusés,

par une pratique où l'on sent l'effort de la difficulté vaincue bien plus que l'initiative spontanée d'un créateur. Rembrandt, qui vivait entouré

REMBRANDT APPUYÉ.
1639 (B. 21).

des meilleurs ouvrages de ses devanciers, s'était approprié tous leurs procédés d'expression. Il savait à fond son métier, et ce n'est pas pour faire parade d'une vaine virtuosité qu'il combinait entre eux ces divers

procédés, « ayant pour but moins de graver que de peindre sur les planches », comme Bartsch le dit très justement. Par leur aspect, par leur facture, certaines de ses eaux-fortes déroutent les spécialistes les plus habiles et l'on a pu parler à ce propos de pratiques mystérieuses qu'il aurait gardées soigneusement pour lui-même. Descamps, avec sa manie d'anecdotes inventées à plaisir, va même jusqu'à dire qu' « avare de son secret, il ne voulait jamais graver devant personne ». Rembrandt, en réalité, n'a pas d'autre secret que celui de son merveilleux talent : Bartsch, qui l'a bien étudié, en avait le premier fait la remarque et depuis lors des graveurs et des critiques au courant des procédés de l'eau-forte ont, comme Bartsch, reconnu que c'est à la seule excellence de sa maîtrise qu'il a dû cet art si subtil dans ses moyens d'expression, si fort pour les plier à son dessein, qui les mêle entre eux, les oppose avec une si heureuse audace et tire de ces contrastes les effets les plus inattendus. La diversité des partis qu'il adopte égale leur grandeur. Ici, dans la lumière, le trait moelleux, fin, délié, semble comme absorbé par la lumière elle-même ; à côté, des demi-teintes d'une douceur et d'une souplesse infinies sont rehaussées par des accents fièrement donnés, toujours dans le sens de la forme, avec le burin ou avec la pointe sèche que personne n'a su manier comme Rembrandt. Dans les estampes bien traitées, conduites avec ménagement, les noirs les plus intenses, loin d'être opaques, présentent ces transparences veloutées, ces profondeurs mystérieuses où le regard peut pénétrer et découvrir un modelé. Et comme si ce n'était pas assez des prodiges de cette incomparable exécution, les différences du tirage viennent encore s'y ajouter. On sait que ce tirage est fait par l'artiste lui-même ; que, suivant le papier ou le caractère de la planche, il en modifie à son gré les conditions, en encrant et en essuyant inégalement cette planche, en insistant par places, en effleurant ailleurs, faisant de chacune des épreuves une chose vivante, animée par sa volonté et par cette recherche ardente de perfection qu'il apporte dans tout ce qui a trait à son art.

Sans doute, ce désir de changement le pousse quelquefois à des tentatives hasardeuses, et ses gravures, nous l'avons vu, n'ont pas toujours gagné à ces surcharges successives. Dans quelques-unes le premier état est le meilleur ; dans d'autres la valeur esthétique s'est accrue jus-

Vieillard assis dans un fauteuil.

Dessin à la plume et à la sépia.

(BRITISH MUSEUM)

qu'à un certain état, à partir duquel les remaniements ont été plutôt nuisibles que favorables; d'autres, au contraire, qui au début paraissaient insignifiantes, se sont graduellement améliorées. Mais de toute façon, en présence de cet amas de richesses que comprend l'œuvre gravé de Rembrandt, on reste confondu et l'on se sent peu à peu gagné par cette admiration passionnée que lui ont déjà vouée tant de générations d'artistes ou d'amateurs. C'est que sa manière, ainsi que le remarque M. le comte Delaborde (1), « est pour ainsi dire immatérielle. Tantôt il touche, il heurte le cuivre comme au hasard; tantôt il l'effleure et le caresse avec une délicatesse exquise, avec une dextérité magique.... Il se sert des outils et des procédés de la gravure en les soumettant aux besoins de sa pensée, en les contraignant de l'exprimer. Sans s'inquiéter du fini, du subtil, il se compose un style invariablement éloquent des éléments les plus divers, du familier et du pompeux, du vulgaire et de l'héroïque, et du mélange de toutes ces parties hétérogènes résulte l'harmonie admirable de l'ensemble. »

La photographie, en mettant à la portée de tous ses pièces les plus célèbres, les a fait pénétrer dans le public. Ce qui n'était que la délectation de quelques raffinés est peu à peu devenu la jouissance du grand nombre, et de plus en plus, grâce au bas prix et au mérite de ces reproductions, on pourra apprécier l'étendue et la fécondité du génie du maître, avec des paysages comme le *Pont de Six*, la *Vue d'Omval*, ou les *Trois Arbres*; avec de simples études comme le *Cochon* ou la *Coquille*; avec des scènes familières comme les *Mendiants devant la porte d'une maison*; avec des portraits tels que ceux de Clément de Jonghe, de Lutma, de Jan Uytenbogaerd, du vieil Haaring et des compositions expressives comme le *Tobie*, la *Mort de la Vierge*, le *Christ enseignant* et la *Pièce aux 100 florins*. Mais c'est dans les grandes collections, à Amsterdam, au Louvre ou au British Museum qu'il faut admirer les eaux-fortes de Rembrandt, dans ces épreuves choisies dont plusieurs portent des traces de son écriture, de ses retouches et des remaniements que lui suggère l'idée d'un effet plus franc ou d'une émotion plus pathétique. Chacune de ces feuilles a son histoire, ses titres en règle, sa vie et sa beauté propres. En les contemplant, on pénètre

(1) *La Gravure*, A. Quantin, 1 vol., p. 145.

peu à peu dans l'intimité de ce maître inimitable qui d'un instrument si ingrat a tiré des accents d'une simplicité si touchante ou d'une expression si sublime.

Mais quel que soit l'intérêt que nous offrent les dessins de Rembrandt, et si inimitables que soient ses eaux-fortes, c'est encore dans ses peintures qu'éclate le mieux son originalité. Tel Beethoven, avec lequel d'ailleurs il présente tant de points communs, a bien pu manifester son génie dans de simples sonates et ne saurait cependant être apprécié à sa taille que dans les Symphonies où il dispose de toutes les sonorités et des voix multiples de l'orchestre; ainsi Rembrandt ne donne pleinement sa mesure que dans ses tableaux. Le talent du peintre a, du reste, suivi la même progression vers la simplicité que celui du dessinateur et du graveur, et son développement en ce sens n'a pas été moins logique, ni moins régulier. De la précision extrême et du fini minutieux de ses débuts, il va de plus en plus vers une largeur croissante. Là aussi, il procède du particulier au général, et quand il en vient à résumer, il est en droit de le faire. Il a appris à connaître les choses par le détail; il sait donc ce qui est essentiel et ce qui peut être omis. Dans ses premiers ouvrages, sauf dans ses études, autant sa touche est fondue, fine et délicate, autant plus tard elle a gagné en largeur, en liberté, en décision, pour finir par

TÊTE D'ÉTUDE. (Le *frère de Rembrandt?*)
1650 (Musée de La Haye).

les emportements un peu farouches de sa vieillesse. Ses propos à cet égard sont significatifs. « Exposez ces peintures sous un jour très fort », dit-il, dans sa jeunesse, en parlant de la suite des tableaux de la *Passion*; car, loin de craindre qu'on le prenne en faute, il est assuré que son habileté paraîtra mieux encore en pleine lumière, puisqu'elle peut rivaliser avec celle des finisseurs le plus en renom et qu'elle dépasse même

CROQUIS A LA PLUME D'APRÈS UN MENDIANT.

(British Museum.)

celle de Gérard Dou, son élève. Avec l'âge, au contraire, il tiendra en respect les amateurs, et à ceux qui s'approchent de trop près de son chevalet, il recommande plaisamment de s'éloigner un peu, « l'odeur de la peinture n'étant point saine à respirer ». En même temps qu'une exécution plus ample lui fait augmenter les dimensions de ses personnages, il en diminue aussi le nombre, car il sent que l'unité de l'œuvre se perd à y multiplier, comme il le faisait, les intentions; il vise à les rendre plus claires et plus profondes. Il cherche dans les gestes et

les mouvements ceux qui s'accordent le mieux avec le caractère de la scène, ceux qui établissent entre les diverses figures des relations plus intimes et mieux définies. De même, dans ses portraits, il a été amené graduellement à réduire l'importance du costume, à en tempérer, à en rapprocher les nuances, et par ces sacrifices intelligents il reporte toute l'attention sur les visages. Dans ces visages eux-mêmes, il reconnaît que tous les traits n'ont pas une égale valeur ; il insiste sur ceux qui accentuent l'expression individuelle d'une physionomie, sur la bouche et plus encore sur les yeux, dans lesquels, avec une singulière puissance, il sait faire rayonner la vie. Pour la couleur, après avoir successivement essayé de l'uniformité un peu monotone des tons roussâtres, puis de toutes les richesses de la polychromie, il comprend que l'harmonie, telle qu'il l'entend du moins, réside dans l'exaltation de quelques tons dominants, des jaunes dorés, des fauves, des rouges surtout que des nuances rompues, des gris de fer ou des bruns neutres habilement disposés font ressortir et vibrer. Quant au clair-obscur, enfin, dont il avait dans ses premiers ouvrages exagéré les oppositions, il en vient à atténuer ses trop rudes contrastes, et avec des valeurs moins écartées il obtient des effets tout aussi puissants, mais plus souples et plus variés.

L'originalité de ses interprétations est toujours contenue d'ailleurs par l'étude de la nature ; c'est elle qui l'a fait ce qu'il est, c'est à elle qu'il revient sans cesse, et l'un de ses principes est que « la nature seule doit être suivie ». Aussi les traditions l'embarrassent peu. Ce n'est pas cependant de parti pris qu'il s'en est dégagé ; il a cherché, au contraire, à savoir ce qui avait été fait avant lui et à profiter des enseignements de ses prédécesseurs de tous les temps et de toutes les écoles. Mais quand il veut traiter un sujet, sans trop s'inquiéter de la façon dont les autres l'ont compris, il s'efforce de bien le comprendre lui-même, de le pénétrer, de le vivre en quelque sorte et il en rend alors à sa manière, avec une entière liberté, les côtés saillants, ceux qui l'ont ému.

C'est donc par une culture raisonnée et sans relâche que le maître a fécondé les dons de sa riche nature. Il n'a pas voulu des faciles succès de la redite ; il leur a préféré les hésitations et les opiniâtres efforts de la recherche. Incessamment il a tâché d'apprendre, de se renouveler, de

donner à chacune de ses œuvres toute la perfection dont il était capable. Lorsque, sur le tard de la vie, il a cédé aux entraînements de son génie, il avait mérité par une étude continue la pleine possession des ressources de son art, et si alors il s'est affranchi de la règle, il avait commencé par s'y soumettre. C'est une leçon qu'il convient de retenir, et même avec Rembrandt, on le voit, la logique ne perd pas tous ses droits.

Mais la logique seule ne suffit pas à expliquer le génie, celui de Rembrandt surtout, peut-être le plus personnel qui fût jamais. On s'égarerait à le suivre et il serait peu prudent de le prendre pour modèle. Aussi n'oserions-nous pas affirmer qu'il dût être un guide bien sûr pour ses élèves et que l'influence qu'il a exercée sur eux ait été bien favorable à leur éducation. Son tempérament était trop puissant pour ne pas les dominer, et malgré les précautions matérielles qu'il prenait afin de les isoler et de maintenir leur indépendance, presque tous ont subi son ascendant au point d'en perdre leur individualité. Protégés contre l'action qu'ils pouvaient avoir les uns sur les autres, ils étaient sans défense contre leur maître. Les meilleurs, dans leurs meilleures œuvres, arrivent à lui ressembler, et leur honneur suprême est d'être parfois confondus avec lui. Mais, le plus souvent, ils n'imitent de lui que l'extérieur, ses habitudes de composition, ses bizarreries. Avec ses sujets, ils lui empruntent ses costumes et ses procédés d'effet; ils le copient, le contrefont; mais sa fière originalité ne fait que rendre plus manifeste la docilité de leur soumission.

Rembrandt, en effet, appartenait à cette race d'artistes qui ne peuvent avoir de descendance, la race des Michel-Ange, des Shakspeare et des Beethoven. Comme ces Prométhées de l'art, il a voulu ravir le feu céleste, mettre les palpitations de la vie dans des formes inertes, exprimer sous des traits visibles ce qui de sa nature est immatériel et insaisissable. L'infini attire ces audacieux, et l'idéal qu'ils poursuivent fuit à chaque instant devant eux. Cependant ils s'acharnent à cette sublime poursuite, et comme le sentiment qui les pousse existe en germe au fond de toute âme humaine, ils évoquent en nous quelque chose des pensées qui les agitent. Est-il besoin de le dire, leurs œuvres sont inégales, excessives, peu conformes aux traditions; mais les accents grandioses par lesquels ils traduisent leurs ardeurs ou leurs défaillances,

ces sentiments leur appartiennent bien. Ce ne sont pas des formules vides ou banales; ils y ont mis le plus pur de leur être. S'ils ont compris tous les sentiments, rarement ils ont goûté les joies de notre terre; ils vivent à l'écart plus jaloux de leur indépendance que des honneurs ou des applaudissements. Le travail solitaire, le noble tourment des aspirations sans limites, les perplexités et les déceptions que réserve l'exécution d'une œuvre qu'ils voudraient parfaite, voilà leurs grands soucis. Mais jusque dans leurs découragements ils sont pathétiques, et leur désespoir même reste viril. Ils déplorent l'impuissance de leur art à exprimer les pensées qui les hantent, et par une inconséquence qui nous vaut des chefs-d'œuvre, leur art est tout pour eux. Ils y découvrent des beautés que leurs devanciers n'avaient point soupçonnées, et en même temps qu'ils s'approprient les moyens d'expression dont ceux-ci disposaient, ils en inventent de nouveaux. Même après qu'ils sont devenus par leur talent supérieurs à leurs contemporains, ils semblent faire peu de cas de ce talent acquis et mépriser toute cette science apprise. Ils ne sauraient s'arrêter et cette supériorité péniblement conquise ne peut plus les satisfaire. Ils en sont bientôt lassés, car ils vont vite au bout de tout et ils veulent toujours voir au delà. Les voies qui les ont conduits à la perfection ne leur suffisent plus; ils ne sauraient se répéter. Il faut qu'ils se renouvellent encore, et les tentatives les plus aventureuses les séduisent par leur témérité même. Ils se sont créé, ils ont sous la main un instrument d'une puissance inouïe dont ils connaissent toutes les ressources, mais, toujours avides de mieux, ils en veulent tirer des sons qu'on n'ait point

DESSIN A LA PLUME.

(Collection du duc de Devonshire.)

Le Cabinet du Docteur Gachet, par Van Gogh (Chicago).

encore entendus; et alors, à côté des inspirations les plus suaves, éclatent tout à coup des accents confus, désordonnés, sauvages, qui viennent interrompre les mélodies les plus sublimes. Qui les comprendra? Ils ne s'en inquiètent guère, et ne trouvant pas un public à leur taille, ils ne produisent plus que pour eux-mêmes, cherchant leur seule satisfaction, sans jamais parvenir à la rencontrer. Sur leur déclin, les voici plus entiers encore, grisés de leurs pensées, pas toujours clairs, dédaigneux même de la correction, car ces formes qu'ils avaient assouplies à

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS.

Dessin à la plume. (Kunst-Halle de Hambourg.

leur usage ne se prêtent plus à leur effort et ils les brisent. Est-ce folie, est-ce sublimité? Ils deviennent de plus en plus étrangers à leur temps, mais, illuminés par cette flamme du génie qui, avant de s'éteindre, se ravive une dernière fois pour jeter son suprême éclat, ils vont toujours plus avant, laissant à ceux qui viendront après eux le soin de démêler dans leurs ouvrages des beautés qui dépassent peut-être les règles acceptées jusque-là, mais qui feront loi dans l'avenir.

Sans prétendre renouveler ici de vaines comparaisons, il est difficile, quand on parle de Rembrandt, de ne pas rapprocher sa vie de celle de Rubens, son voisin et presque son contemporain. A côté de quelques ressemblances — un même amour du foyer et surtout une pareille et aussi féconde activité, — quelles différences entre ces deux

destinées comme entre ces deux génies! En regard de cette obscurité encore croissante, de cette concentration toujours plus grande, de ces habitudes solitaires, de cette ignorance absolue des affaires, de cette prodigalité incurable, de cette inquiétude constante du mieux, en regard de la fin misérable et abandonnée du maître d'Amsterdam, qu'on songe à l'existence toujours en vue du maître d'Anvers, à sa renommée européenne, à cette nature équilibrée, sereine, heureuse et communiquant aux autres le bonheur, à cette diversité d'aptitudes qui fait de lui, à l'occasion, un diplomate et, en tout temps, un homme d'affaires, à ce patronage exercé sur tous les artistes de son pays, à cette exploitation régulière d'un talent sûr de lui, à cette fortune princière acquise par le travail, accrue par l'ordre le plus vigilant; enfin à cette mort en pleine gloire et à la pompe de ces funérailles menées par toute une population, et tant de contrastes accumulés entre ces deux carrières, feront mieux apprécier l'extrême diversité de ces deux natures.

AVEUGLE JOUANT DU VIOLON.
1631 (B. 138).

Rembrandt, lui, s'est contenté d'être artiste et il a mis toute sa vie dans son art. Tour à tour arrêté et flottant, clair et mystérieux, savant et ingénu, délicat et grandiose, manquant de goût et sublime, aussi ardent qu'opiniâtre, très spontané et très réfléchi, son génie a bien des faces. Il ne se révèle pas tout d'un coup, et à vouloir l'envelopper dans un de ces jugements sommaires auxquels se plaît l'opinion, on courrait grand risque de l'amoindrir. On a cru lui faire honneur en lui attribuant l'invention du clair-obscur, sans penser que d'autres s'en étaient servis avant lui : en Italie, Léonard et Corrège, pour ne citer que les plus illustres; Lastman, son maître, et plusieurs autres artistes de son temps parmi ses compatriotes. Mais les uns et les autres n'en avaient guère vu et pratiqué que les côtés pittoresques et en quelque sorte extérieurs. Il était réservé à Rembrandt de lui donner sa complète signification. Nous avons essayé de dire par quelle entière rénovation de tous les élé-

ments de son art il y est arrivé. Dans ses œuvres les plus admirées, nous avons pris plaisir à relever l'imprévu de ses compositions, l'éloquence saisissante de ces figures dans lesquelles le visage, les mouvements, les mains, toute la personne enfin font paraître l'énergie de la passion qui les anime. Si par certains côtés Rembrandt est resté bien hollandais, si en s'appuyant, comme ses prédécesseurs et ses contemporains, sur l'étude de la réalité, il nous montre parfois des formes peu choisies, ou des détails d'une vulgarité excessive, il dépasse cependant de beaucoup ses compatriotes par l'universalité de ses aptitudes, par la force de son talent, par la noblesse de ses aspirations. Sans doute, des noms comme ceux de Fr. Hals et de Th. de Keyser, de Ter Borch et de Metsu, de Steen et de Vermeer, d'Ad. van de Velde et de Paul Potter, de van Goyen, d'Albert Cuyp, de van de Cappelle, de J. van Ruysdael et de bien d'autres suffiraient à l'honneur de l'école hollandaise; mais sans Rembrandt, celle-ci serait décapitée de sa poésie et de sa gloire les plus hautes. Avec lui, au contraire, avec ses gravures, avec des portraits comme ceux d'Élisabeth Bas et de la *Dame à l'Éventail*, du Dr Tholinx ou du Bourgmestre Six, avec la *Saskia* de Cassel et l'*Hendrickje* du Salon carré, avec la *Bethsabée* du Louvre et la *Danaë* de l'Ermitage, avec la plupart des images qu'il nous a laissées de lui-même, avec ses compositions inspirées par les livres saints, telles que la *Bénédiction de Jacob* de Cassel, la *Madeleine* de Brunswick, le *Manué en prières* de Dresde, le *Bon Samaritain*, le *Tobie* et les *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre, avec la *Leçon d'Anatomie*, la *Ronde de Nuit*, la *Fiancée juive* et les *Syndics*, avec tant d'autres chefs-d'œuvre dont nous pourrions grossir cette liste, l'école

ISAAC BENISSANT JACOB.

(Collection du duc de Devonshire.)

hollandaise peut soutenir dignement sa place au premier rang et affronter toutes les comparaisons.

En même temps qu'il se rattache par bien des points à son époque et à son pays, Rembrandt s'en distingue profondément par son originalité propre. Ces influences d'époque et de milieu auxquelles pas plus qu'un autre il ne pouvait échapper, il les a subies jusqu'à ce que par un travail plus personnel et une plus complète possession de son génie

EFFET D'ORAGE.
Vers 1640 (Musée de Brunswick).

il ait pu réagir contre elles et s'en affranchir. Au milieu de cette race sensée, pratique, positive, seul, avant Spinosa, il est un penseur préoccupé de l'infini, un poète et un voyant; seul il est capable de ces sublimes coups d'aile, et si à chaque instant il a besoin de reprendre pied sur un terrain solide, c'est pour s'élancer ensuite d'un vol plus libre dans l'espace.

Ce que Rembrandt excelle surtout à exprimer, ce sont les sentiments les plus augustes et les plus intimes. Le mystère l'attire et ce que des oreilles humaines n'ont jamais entendu, il veut nous le dire; ce que nos yeux n'ont jamais vu, il cherche à nous le montrer. Se

tenant sur les confins du monde réel et de ce monde invisible qui nous enveloppe et nous sollicite aux moments les plus solennels de notre vie, il passe à chaque instant de l'un à l'autre et nous oblige à y penser. Le rêve avec ses clartés confuses, les grands recueillements ou les angoisses de la mort prochaine, tous les redoutables problèmes auxquels nous ne pouvons échapper, la ferveur d'une prière qui part du fond de

LA BÉNÉDICTION DE JACOB.
1656 (Musée de Cassel).

l'âme, la tendresse d'un père retrouvant un fils qu'il croyait perdu, celle d'un Dieu qui se dévoile à ses disciples, les regards vagues et les gestes hésitants de la vie qui rentre dans un corps qu'elle avait abandonné, les confidences que peuvent nous apporter du royaume des ombres Lazare échappé à son tombeau ou le Christ encore brisé par les souffrances de la Passion, toutes ces choses énigmatiques, indicibles, il nous les révèle discrètement, avec le degré d'évidence qu'elles peuvent avoir, avec l'obscurité qu'elles doivent conserver. Toutes les énergies, toutes les délicatesses des sentiments les plus divers trouvent

leur expression dans l'œuvre de ce maître étrange et puissant qui, jusque dans les plus subtiles combinaisons d'un art très raffiné, reste si profondément humain et communique à la peinture elle-même quelque chose du mouvement et des tressaillements de la pensée.

C'est ainsi que dans ce domaine de l'art, agrandi par lui, Rembrandt a su embrasser toutes les réalités et toutes les visions. L'inconnu, le mystère que nous coudoyons à chaque instant dans la vie, il nous l'offre dans ses œuvres, et ce mélange de réel et d'indéterminé qui s'y montre explique l'action qu'il exerce sur les natures les plus diverses.

VIEILLE MENDIANTE.
1646 (B. 170).

Très souple et très puissant, il sait à la fois beaucoup préciser et laisser beaucoup à notre imagination, représenter et sous-entendre. Assez formel pour nous suggérer ce qu'il veut, il reste assez flottant pour nous abandonner ensuite à nous-mêmes, évoquant chez nous cette collaboration active qui achève les créations les plus hautes de l'art comme de la littérature. Nous n'aimons pas à être trop pressés dans nos admirations, et même en face des chefs-d'œuvre, il est une part de notre liberté que toujours nous entendons nous réserver. Quand il s'est communiqué à nous, qu'il nous a pris et qu'il nous tient, Rembrandt nous abandonne à nous-mêmes. A vouloir aller plus loin, il risquerait de rompre le charme et d'éveiller notre critique. Avec son subtil instinct, il sent qu'il ne faut pas dépasser cette mesure délicate, sous peine de nous inviter à nous reprendre et c'est au fond de nous-mêmes que se prononcent les paroles suprêmes qu'il a hésité à dire. Il y a là, on le voit, des moyens d'expression qui tiennent aux puissances les plus profondes et les plus irrésistibles de l'art; que le génie seul, et à certains jours seulement, peut employer parce qu'il les tire de son âme elle-même. Nous sommes sans défense contre l'artiste qui étant ainsi ému et qui ayant dépassé les bornes où s'arrête le talent, confesse qu'il ne saurait aller plus loin et laisse à chacun de nous le soin de compléter sa pensée.

Rembrandt, on le conçoit, pouvait bien n'être pas compris des siens. Avec le temps, il s'est fait des fidèles, dans tous les pays, dans tous les

camps et il méritait, à bien des titres, de devenir l'objet des préférences de notre époque, car il est le plus moderne de tous les maîtres. A travers les fluctuations du goût qui n'ont pas épargné d'autres noms, le sien a toujours été en grandissant. Pour avoir attendu son jour, sa gloire brille aujourd'hui dans tout son éclat, et l'accord unanime avec lequel il est acclamé n'est qu'un hommage légitime rendu à l'un des génies les plus originaux que l'art ait jamais produits. Coup sur coup, en effet, Rembrandt a été dans ces derniers temps l'objet de publications nombreuses et importantes; le prix de ses œuvres va toujours croissant et presque seul des anciens maîtres, il a trouvé grâce devant une jeunesse assez impatiente de toute règle et très exclusive dans ses admirations. Cette situation privilégiée il la doit à sa sincérité, à une indépendance si absolue qu'elle déroute les théoriciens de l'art et ne permet guère de le faire entrer dans les compartiments où ils voudraient l'enfermer. Comme l'a dit très justement, dans un livre charmant, un critique qui a bien compris Rembrandt, il n'appartient à aucune école. « Il a le sens profond du réel et de la vie et par l'emploi qu'il fait de la lumière, il donne aux plus vulgaires réalités quelque chose de prestigieux et de surnaturel, de sorte que les œuvres de cet enchanteur sont en même temps des morceaux de nature et des contes fantastiques, des féeries et des visions d'une grande âme (1). »

LA SYNAGOGUE DES JUIFS.
1648 (B. 126).

Le moment était donc venu, croyons-nous, de présenter au public une étude d'ensemble de la vie et de la carrière artistique de Rembrandt, en accompagnant pour la première fois cette étude, ainsi que nous l'avons fait, de nombreuses reproductions de tableaux, de dessins et de gravures choisis dans tout son œuvre. Si nous ne nous abusons, il n'est pas d'artiste qui, avec un pareil abandon, ait mis dans ses ouvrages la confidence de ses pensées, de ses joies, de ses amours et de ses peines;

(1) *L'Art et la Nature*, par Victor Cherbuliez, 1 vol. in-12, Paris, 1892, p. 294.

il n'en est pas qui se soit montré plus à découvert, avec le douloureux contraste de son génie si puissant et de cette nature d'enfant incapable de se conduire, n'ayant de volonté que pour le travail, gardant jusqu'au bout, à travers les épreuves les plus cruelles et souvent les plus méritées, cet amour ardent pour son art, devant lequel tout devait céder et qui domine son existence entière.

C'est avec une liberté complète que nous avons essayé d'apprécier un tel artiste, en cherchant à tirer parti des ressources de toute sorte qui nous ont été transmises par nos devanciers. Sans taire les défaillances morales de l'homme, ni les inégalités de son talent, nous n'avons pas eu à dissimuler notre prédilection pour ce maître si épris de son art, si profondément humain, si expressif et si touchant dans la simplicité familière de son éloquence. Assurément cette étude qui lui est consacrée n'est point telle que nous l'aurions voulue; nous n'y avons du moins épargné ni notre temps, ni notre peine.

ACADEMIE D'UN HOMME ASSIS A TERRE.
1646. (B. 106.)

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE REMBRANDT

LA BARQUE A LA VOILE.
Vers 1645 (B. 225).

I

LES TABLEAUX

VIEILLARD AVEC GRANDE BARBE.
Vers 1630 (B. 291).

Depuis le *Catalogue Raisonné* dressé par Smith, il y a déjà plus de cinquante ans (1836), deux critiques d'art se sont proposé de donner la liste complète des tableaux de Rembrandt en suivant un ordre méthodique. Vosmaer, le premier, avait cherché à établir ce catalogue, année par année, non seulement pour les peintures, mais pour l'œuvre entier du maître. Malheureusement Vosmaer n'avait vu qu'un petit nombre de ces peintures, et pour celles mêmes qu'il connaissait, ses appréciations laissaient parfois à désirer. Reprenant son travail avec plus de suite et de compétence, M. W. Bode a pu le compléter et l'améliorer notablement. Ses études sur le développement artistique de Rembrandt lui avaient permis de se rendre compte des phases successives qu'offre l'évolution du talent du maître, et c'est à lui qu'on doit

la découverte d'un grand nombre d'œuvres de sa jeunesse qui, différentes par l'exécution et signées seulement de son monogramme, étaient pour la plupart ignorées jusque-là. De plus, les voyages réitérés de M. Bode à travers l'Europe lui ont fourni l'occasion de voir et de revoir, par conséquent de comparer entre elles toutes les peintures de Rembrandt disséminées dans les collections publiques ou privées. Le catalogue qu'il en a donné dans ses *Studien* est donc le plus exact et le plus sûr que nous possédions. Mais depuis sa publication, en 1883, la vogue toujours croissante du grand artiste et la plus-value de ses œuvres ne pouvaient manquer d'amener des modifications assez nombreuses dans leur répartition. Aussi M. Bode lui-même, dans un article récemment inséré dans un journal de Munich (1), a complété et rectifié sur quelques points son premier travail, en notant plusieurs des changements de possesseurs survenus en ces derniers temps. Quoique cette publication soit encore bien récente, d'autres mutations assez importantes qui se sont produites depuis lors, surtout dans les collections anglaises, attestent la difficulté qu'il y a aujourd'hui à tenir ces catalogues au courant, difficulté telle qu'elle équivaut à une impossibilité à peu près absolue. Ce qui se passe aujourd'hui en Angleterre en est la meilleure preuve. Dans ces dernières années, en effet, non seulement plusieurs collections déjà anciennes, comme celle de Blenheim, ont été dispersées en vente publique; mais, de la main à la main, pour des motifs différents, bien des cessions partielles ou totales ont été faites par des propriétaires, sous la condition expresse du secret, soit que ceux-ci ne voulussent pas ébruiter la gêne qui les obligeait à se défaire de leurs tableaux, soit qu'ils fussent tentés par le prix élevé qu'on leur en offrait. Pour ne citer qu'un détail dont je puisse garantir l'exactitude, c'est ainsi que sur une note qu'a bien voulu me communiquer M. Sedelmeyer, je ne relève pas moins de 42 peintures de Rembrandt qui, depuis une dizaine d'années, ont passé par ses mains, la plupart tirées d'Angleterre, les unes pour demeurer sur le continent, le plus grand nombre pour aller enrichir des musées ou des galeries en voie de formation en Amérique. C'est grâce à l'amabilité de M. Sedelmeyer que j'ai pu non seulement voir chez lui, mais reproduire quelques-uns de ces tableaux, dans le court intervalle de temps qu'ils séjournaient à Paris avant de traverser les mers.

Malgré tous les soins que j'ai pris et les correspondances nombreuses que j'ai entretenues à cet égard, ce n'est donc qu'un état approximatif des tableaux de Rembrandt que je puis donner ici. Ayant d'ailleurs signalé dans l'ordre chronologique les principaux d'entre eux au cours de ce volume, il m'a paru que pour faciliter les recherches il convenait d'en établir la liste suivant leur répartition géographique. A raison de l'espace restreint dont je disposais, j'ai dû me borner aux indications les plus nécessaires ; celles : du titre, des signatures, monogrammes ou dates inscrits sur chaque peinture, de sa provenance, de ses dimensions, et de la matière, bois ou toile, sur laquelle elle est exécutée, toutes les fois du moins que j'ai pu me procurer tout ou partie de ces indications. Pour les collections publiques ou privées qui possèdent des catalogues, je me suis conformé au numérotage adopté dans les éditions les plus récentes de ces catalogues dont, autant que possible, j'ai donné la date.

Les musées les plus riches en tableaux de Rembrandt sont ceux de l'Er-

(1) *Münchner neueste Nachrichten* du 9 juillet 1890.

mitage (35), du Louvre et de Cassel (chacun 20), de Berlin (17), de Dresde (16), de la National Gallery (12) et de Munich (10). Sur un total d'environ 450 peintures du maître, chiffre autour duquel nous croyons, comme M. Bode, qu'oscille le chiffre réel, la Hollande n'en possède guère que 25. Il est vrai que dans ce nombre on compte des ouvrages qui, par leur importance et leur mérite, sont de premier ordre : la *Leçon d'Anatomie*, la *Prise d'armes de la Garde Civique*, la *Fiancée Juive*, le *Portrait d'Elisabeth Bas*, celui du *Bourgmestre Six* et les *Syndics*.

Nous avons parlé du discrédit où vers la fin de la vie du maître ses œuvres étaient tombées et cité à cet égard le propos significatif de Wybrandt de Geest, son petit-neveu. Vers le commencement du XVIIIe siècle, les prix des tableaux de Rembrandt, encore très bas, se relevèrent peu à peu, mais avec des inégalités assez marquées. A la vente d'une des plus importantes collections de cette époque, celle de W. Six, qui eut lieu le 12 mai 1734, à Amsterdam, ces prix varient entre 50 florins, payés pour les deux *Philosophes en méditation*, aujourd'hui au Louvre, et 2 510 fl. pour la *Femme adultère* de la National Gallery. C'est d'abord en France que les amateurs ont recherché les tableaux de Rembrandt, et parmi les collections les plus célèbres qui en ont possédé, nous notons successivement celles de Crozat, du Comte de Vence, de M. de Julienne qui en avait réuni une dizaine, du duc de Choiseul qui en comptait six ou sept, du prince de Conti et du duc d'Orléans dont la vente eut lieu en 1792. Pour le commencement de notre siècle, la vente Erard (7 août 1832) et celle du cardinal Fesch (17 mars 1845) doivent surtout être signalées. En Angleterre, où le talent de Rembrandt était aussi de plus en plus apprécié, ses œuvres avaient pris place dans les demeures princières des grands seigneurs, et malgré des ventes récentes assez nombreuses, c'est chez nos voisins que se trouvent les collections particulières les plus importantes : celles de S. M. la Reine, de sir Richard Wallace, du duc de Westminster, de lord Ashburton, de lord Ellesmere, etc. C'est également en Angleterre que l'on peut conserver l'espoir de découvrir encore quelques-unes des peintures du maître que l'on croit disparues ou qui n'ont jamais été signalées.

Depuis le milieu du siècle dernier, les prix des tableaux de Rembrandt ont toujours été en augmentant. Les deux petits tableaux du Louvre, *les Philosophes en méditation*, dont on peut suivre la trace dans une série de ventes successives, nous donnent une idée des variations de ces prix et nous relevons, à cet égard, les chiffres suivants :

Vente W. Six (1734). — 50 florins.

Vente du comte de Vence (1750). — 3 000 livres.

Vente du duc de Choiseul (1772). — 14 000 livres.

Vente Randon de Boisset (1777). — 10 900 livres.

Vente du comte de Vaudreuil (1784). — 13 000 livres. C'est à cette vente qu'ils furent acquis pour le Cabinet de Louis XVI.

A la vente du duc d'Orléans, en 1792, la composition connue sous le nom du *Berceau*, aujourd'hui chez M. Boughton-Knight à Downton-Castle, fut poussée jusqu'à 26 250 francs ; et le *Moulin à vent*, l'admirable paysage appartenant au marquis de Lansdowne, fut payé 12 120 francs. La *Sainte Famille* (le *Ménage du Menuisier*, du Louvre), qui faisait partie de la collection du duc de Choiseul, bien que vendue en pleine Terreur, le 16 février 1793, atteignit 17 120. De notre temps les prix des tableaux de Rembrandt ont encore

suivi une progression ascendante. C'est maintenant un des peintres les plus recherchés des amateurs, et de tous les maîtres anciens celui qui est le plus goûté en Amérique.

La vogue dont il jouit a eu pour effet naturel d'accentuer encore ce mouvement de hausse sur le marché européen. Le portrait d'homme connu sous le nom du *Doreur*, signé et daté de 1640, acheté 5 000 francs à Paris en 1802, fut mis en vente au prix de 15 000 francs en 1836; il atteignit successivement 25 000 francs à la vente de Mme Gentil de Chavagnac en 1854, puis 155 000 à celle du duc de Morny en 1865. Acquis en 1884 pour 225 000 francs, par M. Schaus de New-York, il a été revendu par lui en 1888 au prix de 400 000 fr., dit-on, à M. H. Havemeyer qui l'a prêté au Metropolitan Museum de New-York, pour y être exposé. Un autre portrait, dit *d'un Amiral*, qui figurait à la vente de la collection Crabbe (12 juin 1890), y fut payé 106 500 francs par M. W. Schaus de New-York. Les deux beaux portraits en pied de Marten Daey et de sa femme, acquis au mois d'août 1877 avec la galerie Van Loon par la famille de Rothschild, ont été repris tous deux par M. le baron Gustave de Rothschild sur une estimation de plus d'un million de francs. Deux autres portraits, celui de Rembrandt lui-même et celui d'une jeune femme, qui faisaient partie de la collection du marquis de Lansdowne, ont été achetés par lord Iveagh plus de 400 000 francs. En 1883, *Joseph et Putiphar*, de la collection de sir John Neeld, a été acquis pour 200 000 francs par le Musée de Berlin; enfin, en 1891, le *Pèlerin en prières*, 100 000 francs par M. le consul de Weber de Hambourg; la *Vieille Femme tenant une bible*, 150 000 francs par M. J. Porges à Paris, et le *Comptable* 140 000 francs par M. Hanford à Chicago.

La largeur de l'effet et les contrastes qu'offrent les peintures de Rembrandt étaient bien faits pour tenter les graveurs; aussi ont-elles été souvent reproduites, au siècle dernier par Schmidt et de Frey, et de notre temps par les plus habiles aquafortistes : MM. Massalof, Unger, Courtry, Kœping, Waltner et Rajon. Il n'est que juste de mentionner également ici la belle lithographie de la *Prise d'Armes de la Garde Civique*, exécutée par Mouilleron. Enfin les photographies de MM. Braun de Dornach, Hanfstaengl de Munich et Baër de Rotterdam ont puissamment contribué à répandre la connaissance des tableaux du maître.

Dans la liste suivante, les divers pays ont été classés par ordre alphabétique, en indiquant, à la suite des œuvres contenues dans les musées de chaque ville, celles qui font partie des collections particulières de cette ville. Pour ceux des tableaux que je n'ai point vus ou sur lesquels je n'ai pu me procurer de renseignements spéciaux, je me suis, en général, conformé aux indications données dans les catalogues de M. Bode. Quant aux signatures, je n'ai signalé que celles dont la forme ou l'orthographe présentent quelque différence avec la signature habituellement usitée par le maître. Les chiffres placés à la suite des abréviations B ou T (Bois ou Toile) indiquent les dimensions données en prenant le mètre pour unité et en commençant toujours par la hauteur.

ALLEMAGNE

ALTFRANKEN. — M. le comte Luckner.

Portrait de Saskia, à mi-corps, grand. natur. Sig. et daté 1635. B.

ANHOLT. — M. le comte de Salm-Salm.

Diane découvrant la grossesse de Calisto, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1635. T. — 0m,72. 0m,95.

ASCHAFFENBOURG. — Musée du Château Royal. — Catalogue de 1883.

Ecce Homo, fig. en buste, grand. nat. Sig. et daté 1661. — T. cintrée du haut. (N'est pas porté au Catalogue.)

BERLIN. — Musée Royal de Peintures. — Catalogue de 1891.

Samson menaçant son beau-père, fig. de grand. nat. jusqu'aux genoux. Sig. et daté 1635. T. — 1m,56. 1m,29. — Coll. des châteaux royaux (n° 802).

La Femme de Tobie avec la Chèvre, fig. de pet. dim. Sig. et daté 1645. B. — 0m,20. 0m,27. — Coll. des châteaux royaux (n° 805).

Le Songe de Joseph (pendant du tableau précédent). Sig., date et dimens. pareilles (n° 806).

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat., vers 1634-1635. B. — 0m,55. 0m,46. — Coll. des châteaux royaux (n° 808).

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1634. B. — 0m,57. 0m,47. — Coll. des châteaux royaux (n° 810).

Moyse brisant les tables de la Loi, fig. jusqu'aux genoux, de grand. nat. Sig. et daté, 1659. T. — 1m,67. 1m,35. — Coll. des châteaux royaux (n° 811).

Saskia, femme de Rembrandt, en buste, grand. nat. Sig. et daté, 1643. B. — 0m,72. 0m,58. — Coll. des châteaux royaux (n° 812).

L'Enlèvement de Proserpine, fig. de pet. dimens., peint v. 1632. B. — 0m,83. 0m,78. — Coll. des châteaux royaux (n° 823).

Jacob luttant avec l'Ange, fig. jusqu'aux genoux, de grand. nat. Signé et daté 1659. T. — 1m,37. 1m,16. — Coll. Solly (n° 828).

Portrait d'un Rabbin, fig. jusqu'aux genoux, de grand. nat. Sig. et daté 1645. T. — 1m,10. 0m,82. — Coll. Suermondt (n° 828 a).

Portrait d'Hendrickje Stoffels, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1662-1664. T. — 0m,87. 0m,65 (n° 828 b).

Jeune Femme en Costume guerrier (*Judith* ou *Minerve*), fig. pet. dimens., trace d'une ancienne signat. R. peint. v. 1631-1632. B. — 0m,59. 0m,48. — Coll. des châteaux royaux (n° 828 c).

Le Changeur, fig. pet. dimens. Sig. du monogr. R. 1627. B. — 0m,32. 0m,42. Donné par sir C. Robinson (n° 828 d).

Suzanne et les Vieillards, fig. dimens. moyen. Signé et daté 1647. B. — 0m,76. 0m,91. — Coll. de sir Edm. Lechmere (n° 828 e).

La Vision de Daniel, fig. dimens. moy., peint v. 1650. T. — 0m,96. 1m,16. — Coll. de sir Edm. Lechmere (n° 828 f).

Joseph accusé par la femme de Putiphar, en présence de son mari, fig. de moy. dim. Sig. et daté 1655. T. — 1m,10. 0m,78. — Coll. de Sir John Neeld (n° 828 h).

Étude de vieillard, fig. en buste, gr. nat., peint v. 1655. T. — 0m,51. 0m,37 (n° 828 j).

Palais du Roi.

Samson et Dalila, fig. de pet. dimens. Sig. du monogr. R. H. L. 1628. B. — 0m,62. 0m,50. — Coll. de la maison d'Orange.

M. von Carstanjen.

Portrait de J. C. Sylvius, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1645. T. — 1m,30. 1m,10. — Coll. cardinal Fesch et E. Pereire.

Le Christ à la Colonne, fig. pet. dimens., peint v. 1646. B. — 0m,34. 0m,28. — Coll. de Beurnonville.

Portrait de Rembrandt vieux, à mi-corps, gr. nat. Sig. mais non daté (v. 1665-1667. T. — 0m,82. 0m,63. — Coll. L. Double.

M. Carl. Hollitscher.

St Paul en méditation, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1635. T. — 1m,18. 0,95. — Coll. Somerset.

Christ en croix, fig. pet. dimens., peint v. 1648. B. — 0m,335. 0m,24

M. James Simon.

Portrait d'une jeune Dame, en pied, pet.

dimens., v. 1634. B. — 0,44. 0,36. — Coll. Leroy d'Étioles.

Brunswick. — Musée Grand-ducal. — Catalogue de 1887.

Portrait d'un Inconnu, dit à tort *Hugo Grotius*, ovale, en buste, grand. nat. Signé et daté 1632. B. — 0m,635. 0m,48 (n° 232).

Portrait de femme, pendant du précédent. Signé et daté 1683, mêmes dimens. (n° 233).

Un Philosophe, fig. dimens. moy. (peut-être une copie). Signat. probablement fausse. B. — 0m,51. 0m,44 (n° 234).

Noli me tangere, fig. moy. dimens. Sig. et date 1651. T. — 0m,65. 0m,79 (n° 235).

Effet d'orage. — Sig. mais non daté, peint v. 1640. B. — 0m,52. 0m,72 (n° 236).

Portrait d'homme avec une armure, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1638. B. — 0m,82. 0m,675 (n° 237).

Portrait de famille, fig. jusqu'aux genoux, de grand. nat. Sig. mais non daté, peint v. 1668-1669. T. — 1m,26. 1m,67 (n° 238).

Carlsruhe. — Musée Grand-ducal. — Catalogue de 1881.

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat. Sig et non daté, peint v. 1645. B. — 0m,74. 0m,59 (n° 238).

Cassel. — Galerie Royale de tableaux. — Catalogue de 1888.

Portrait de Rembrandt, en buste, demi-grand., v. 1627. — 0m,20. 0m,16. Inventaire de 1749 (n° 208).

Portrait d'un vieillard, en buste, grand. nat. Sig. du monogr. R. H. L. 1630. B. octogone. — 0m,66. 0m,56. Inventaire de 1749 (n° 209).

Étude d'un vieillard chauve, en buste, presque de grand. nat. Sig. du monogr. R. H. L. 1632. B. — 0m,50. 0m,39. Inventaire 1749 (n° 210).

Étude de vieillard, en buste, grand. nat. Sig. du monogr. R. H. L. van Ryn. 1632. B. — 0m,59. 0m,49. — Coll. de Reuver. Inventaire 1749 (n° 211).

Portrait présumé du calligraphe Coppenol, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. du monogr. R. H. L. van Ryn. peint v. 1632-1633. T. — 1m,00. 0m,78. — Coll. de Reuver. Invent. 1749 (n° 212).

Portrait du poète Jan Herman Krul, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1633. T. — 1m,23. 0m,94. Invent. 1749 (n° 213).

Portrait de Saskia, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1633-1634. B. — 0m,98. 0m,77. Coll. Six et de Reuver. Invent. 1749 (n° 214).

Portrait de Rembrandt coiffé d'un casque, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1634. B. octogone. — 0m,79. 0m,64. Invent. 1749 (n° 215).

Portrait de jeune femme, en buste, grand. nat., vers 1635-1636. B. — 0m,72. 0m,59 Invent. 1749 (n° 216).

Portrait d'un inconnu, dit à tort le bourgmestre Six, ou Rembrandt, en pied, grand. nat. Sig. et daté 1639. T. — 1m,98. 1m,21. Invent. 1749 (n° 217).

La Sainte Famille, fig. de pet. dimens. Sig. et daté 1646. B. — 0m,45. 0m,67. — Coll. Lormier (n° 218).

Effet d'hiver. Sig. et daté 1646. B. — 0m,16. 0m,22. Invent. 1749 (n° 219).

La Ruine. Sig. et non daté, peint v. 1650. B. — 0m,66. 0m,86. Invent. 1749 (n° 220).

Portrait de Fr. Bruyningh, grand. nat. jusqu'aux genoux. Sig. et daté 1652. T. — 1m,05. 0m,90. — Coll. de Reuver. Invent. 1749 (n° 221).

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat. Sig. et daté 165 (v. 1659). T. — 0m,73. 0m,59. — Coll. de Reuver. Invent. 1749 (n° 222).

L'Homme à l'Armure, fig. jusqu'aux genoux, de grand. nat. Sig. fausse, mais probablement en remplacement d'une vraie dont on voit la trace, peint v. 1655. T. — 1m,13. 0m,90. — Coll. von Donop. Invent. 1749 (n° 223).

Portrait d'un géomètre, fig. jusqu'aux genoux, de grand. nat. Sig. fausse, peint v. 1656. T. — 1m,20. 0m,90. Invent. 1749 (n° 224).

Portrait d'un vieillard, en buste, 1/4 de grand., peint v. 1655-1657. B. — 0m,20. 0m,16. Invent. 1749 (n° 225).

Portrait d'un vieillard, en buste, 1/3 de grand., v. 1655. B. — 0m,20. 0m,15. Invent. 1749 (n° 226).

La Bénédiction de Jacob, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1656. T. — 1m,74. 2m. Acquis vers 1752 (n° 227).

Collection de M. Habich (exposée au Musée de Cassel jusqu'en 1892, vendue le 9 mai 1892).

Portrait du père de Rembrandt, en buste, grand., nat., peint v. 1632. B. — 0m,48. 0m,37 (n° 122 du catal. de la vente).

DARMSTADT. — Galerie Grand-ducale de peintures. — Catalogue de 1875.

La Flagellation, personnages de dimens. moy. Sig. et daté 1668. T. — 0m,94. 0m,73 (n° 347).

DRESDE. — Galerie Royale de tableaux. — Catalogue de 1887.

Portrait de Saskia, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1633. B. — 0m,825. 0m,44. Invent. de 1817 (n° 1556).

Portrait de Willem Burchgraeff (le pendant au Musée Stædel à Francfort-sur-le-Mein), en buste, grand. nat. Sig. et daté 1633. B. — 0m,675. 1m,30. Coll. van Mierop. Invent. de 1722 (n° 1557).

L'Enlèvement de Ganymède, fig. ent. grand. nat. Sig. et daté 1635. B. — 1m,715. 1m,30. Acquis à Hambourg en 1751 (n° 1558).

Rembrandt et Saskia, grand. nat. jusqu'aux genoux. Sig. Rembrant, peint v. 1635-1636. T. — 1m,61. 1m,31. Acquis de Le Leu à Paris en 1749 (n° 1559).

Le Mariage de Samson, fig. ent. 1/2 grand. Sig. et daté 1638. T. — 1m,265. 1m,755. Invent. de 1722 (n° 1560).

Le Butor, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1639. B. — 1m,21. 0m,89. Invent. antérieur à 1753 (n° 1561).

Portrait de Saskia tenant une fleur à la main, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1641. B. — 0m,985. 0m,825. — Coll. Araignon (n° 1562).

Le Sacrifice de Manue, fig. ent. grand. nat. Sig. et daté 1641. T. — 2m,42. 2m,87. Invent. ant. à 1753 (n° 1563).

La Peseuse d'or, jusqu'aux genoux, grand. nat. La signat. Rembrandt 1643, paraît fausse. T. — 1m,13. 0m,995. Invent. 1754 (n° 1564).

Portrait d'un jeune homme en costume militaire, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1643. T. — 0m,765. 0m,67. Invent. ant. à 1753 (n° 1565).

La Mise au Tombeau, fig. moy. dimens., copie du tableau de Munich, retouchée par Rembrandt. Sig. et daté 1653. T. — 0m,975. 0m,685. — Coll. Lormier (n° 1566).

Portrait d'un vieillard, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1654. B. — 1m,02. 0m,78. Invent. 1722 (n° 1567).

Portrait d'un vieillard, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1656. T. — 0m,895. 0m,085. Invent. 1765 (n° 1568).

Portrait de Rembrandt dessinant, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1657. T. — 0m,855. 0,65. Invent. 1722 (n° 1569).

Portrait d'un vieillard, jusqu'aux genoux, grand. nat., peint v. 1665-1667. T. — 0m,82. 0m,71. Invent. 1722 (n° 1570).

Portrait d'un vieillard, jusqu'aux genoux, grand. nat., peint v. 1645. T. — 0m,955. 0m,805. Invent. ant. à 1753 (n° 1571).

ELBERFELD. — M. K. von der Heydt.

Portrait de jeune femme, en buste ovale, grand. nat. Sig. et daté 1635. B. — 0m,78. 0m,65. — Provient du Musée Stædel à Francfort.

Le Reniement de saint Pierre, fig. très pet. dimens. Sig. R. H. L. 1628. Cuivre. — 0m,22. 0m,17. — Coll. Otto Pein.

FRANCFORT-SUR-LE-MEIN. — Musée Stædel. — Catalogue de 1879.

Portrait de Margaretha van Bilderbeecq, ovale, en buste, grand. nat. (pendant du portrait de Willem Burchgraeff de la Galerie de Dresde). Sig. et daté 1633. B. — 0m,67. 0m,56. — Coll. van Mierop (n° 182).

David jouant de la harpe devant Saül (catalog. sous le nom de Sal. Koninck), fig. ent. 1/4 de grand., peint v. 1652. B. — 0m,62. 0m,50 (n° 183).

GOTHA. — Musée Grand-ducal. — Catalogue de 1890.

Portrait de Rembrandt, en buste, pet. dimens. Sig. R. H. L. 1629. B. — 0m,18. 0m,14 (n° 181).

HAMBOURG. — Kunst-Halle. — Catalogue de 1887.

Portrait de Maurice Huygens, en buste, pet. dimens. Sig. R. H. L. 1630, ent. récemment au musée avec la collection Wesselhœft. — Coll. Vis Blockhuysen.

M. le consul Weber.

La Présentation au Temple, fig. pet. dimens. Sig. mais non daté, peint v. 1630. B. — 0m,55. 0m,44. — Coll. de Lassay, de la Guiche, Sagan et Hohenzollern (n° 212 du catal. de M. K. Woermann).

Pèlerin en prière, fig. à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1661. T. — 0m,90. 0m,78 (n° 213 du cat. de M. K. Woermann).

LEIPZIG. — Musée Municipal. — Catalogue de 1881.

Portrait de Rembrandt, en buste, pet.

dimens., peint v. 1652-1654. B. — 0m,26. 0m,21. — Coll. Clauss.

M. A. Thieme.

Portrait dit du Connétable de Bourbon, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1644. T. — 0m,91. 0m,74. — Coll. Secrétan.

Le Bon Samaritain, esquisse en grisaille, fig. pet. dimens. T. — 0m,295. 0m,36. — Coll. H. Willett.

Munich. — Pinacothèque royale. — Catalogue de 1884.

La Sainte Famille, fig. en pied. 3/4 de grand. Sig. et daté 1631. T. — 1m,93. 1m,30. — Coll. de Mannheim (n° 324).

Portrait d'un vieillard en costume oriental. Sig. et daté 1633. B. — 0m,84. 0m,63. — Coll. de Deux-Ponts (n° 325).

La Déposition de la Croix, fig. pet. dimens. Sig. Rembrant, peint en 1633. B. cintré du haut. — 0m,89. 0m,65. — Coll. du prince Frédéric-Henri (n° 326).

Élévation de la Croix, fig. pet. dimens. Sig.; peint en 1633. B. — 0m,96. 0m,72. — Coll. du prince Frédéric-Henri (n° 327).

L'Ascension, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1636. B. cintré du haut. — 0m,92. 0m,67. — Coll. du prince Frédéric-Henri (n° 328).

La Résurrection, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1639. T. cintrée du haut. — 0m,94. 0m,70. — Coll. du prince Frédéric-Henri (n° 329).

La Mise au Tombeau, fig. pet. dimens. peint v. 1636-1638. T. cintrée du haut. — 0m,93. 0m,69. — Coll. du prince Frédéric-Henri (n° 330).

L'Adoration des Bergers, fig. pet. dimens. Sig. ..... ndt f. 1646. T. cintrée du haut. — 0m,97. 0,72. — Coll. du prince Frédéric-Henri (n° 331).

Le Sacrifice d'Abraham, fig. grand. nat. Sig. Rembrandt verandert en overgeschildert, 1636. T. — 1m,94. 1m,31. — Coll. de Mannheim (n° 332).

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat. La signature: Rembrandt f. 1654, est probablement fausse, et le tableau lui-même me paraît une copie ancienne. — Coll. de Dusseldorf.

Nordkirchen. — Comte Esterhazy.

Jeune homme riant, de face, en buste, presq. grand. nat. Sig. monogr., peint v. 1629-1630, gravé par J. van Vliet.

Nuremberg. — Musée Germanique. — Catalogue de 1886.

Portrait de Rembrandt en costume militaire, en buste, grand. nat. Sig. du monogr., peint v. 1629. B. — 0m,39. 0m,32 (n° 298).

Saint Paul, fig. pet. dimens., peint v. 1629-1630. — Coll. baron von Bodeck.

Oldenbourg. — Musée Grand-ducal. — Catalogue de 1881.

La Prophétesse Anne (Portrait de la mère de Rembrandt), à mi-corps, grand. nat. Sig. R. H. L. 1631. T. — 0m,60. 0m,48. — Coll. de Schœnborn de Pommersfelden (n° 166).

Buste d'un vieillard, grand. nat. Sig. R. H. L. van Ryn. 1632. T. — 0m,665. 0m,51 (n° 167).

Paysage avec deux cours d'eau, peint v. 1645. B. — 0m,29. 0m,40 (n° 169).

Schwerin. — Musée Grand-ducal. — Catalogue de 1890.

Portrait d'un vieillard, en buste, grand. nat. Sig. du monogr. R. H. L., peint v. 1630. B. — 0m,68. 0m,52 (n° 854).

Portrait d'un vieillard, en buste, grand. nat., peint v. 1656. T. — 0m,57. 0m,47 (n° 855).

Stuttgart. — Musée Royal. — Catalogue de 1876.

Saint Paul dans sa prison, fig. pet. dimens. Sig. R. F. 1627 et Rembrandt fecit. B. — 0m,70. 0m,58. — Coll. Schœnborn (n° 225).

Alsace-Lorraine : Metz. — Musée de la ville.

Portrait d'un vieillard, ovale, en buste, grand. nat. Sig. Rembrandt 1633. B. — 0m,45. 0m,42. Légué par le Mte d'Ourches.

ANGLETERRE

ALTHORP. — Lord Spencer.

La Circoncision, fig. pet. dimens. traité en esquisse. Sig. et (suivant Smith) date 1661. — 0m,62. 0m,78.

Portrait d'enfant, à mi-corps, peint v. 1658-1660.

ASHRIDGE PARK. — Comte Brownlow.

Portrait d'homme, dit à tort celui de *Hooft*, fig. mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1653. T. — 1m,50. 1m,50.

BASILDON PARK. — Mistriss Morrison.

Portrait d'une jeune Dame, assise, de grand. nat. jusqu'aux genoux. Sig. et daté 166. (v. 1665). T. — 1m,26 0m,92. — Coll. Gray.

BELVOIR CASTLE. — Duc de Rutland.

Portrait d'un jeune homme, jusqu'aux genoux, presque grand. nat. Sig. et daté 165. T. cintrée du haut.— 0m,77. 0m,62.

BOWOOD. — Mis de Lansdowne.

Le Moulin. Sig., peint v. 1654. — Coll. du duc d'Orléans et W. Smith.

CAMBRIDGE. — Fitzwilliam Museum. — Catalogue de 1861.

Portrait de Rembrandt en costume militaire, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1650. T. — 1m,35. 1m,16 (n° 152).

CANFORD MANOR. — Lord Wimborne.

L'Apôtre saint Paul assis. Sig., peint v. 1658.

Portrait d'homme, jusqu'aux genoux, grand. nat., peint v. 1660.

CASTLE HOWARD. — Comte Carlisle.

Portrait d'un jeune artiste dessinant, assis, en buste, grand nat. Sig., peint v. 1648.

CHATSWORTH. — Duc de Devonshire.

Portrait d'un Rabbin, assis, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1635.

CHISWICK. — Duc de Devonshire.

Portrait d'un vieillard assis, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 165. (v. 1656).

Portrait d'un vieillard, de face, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1663-1665.

DOWNTON CASTLE. M. A. R. Boughton Knight.

La Sainte Famille, connue sous le nom du *Berceau*, fig. pet. dimens., peint v. 1643-1645. B. — 0m,92. 0m,78. — Coll. du duc d'Orléans.

Portrait d'homme, dit le *Cuisinier de Rembrandt*, fig. de face, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1661. T. — 0m,75. 0m,63. — Coll. J. Blackwood et Lapeyrière.

DRAYTON MANOR. — Sir Robert Peel.

Moyse sauve des eaux, fig. pet. dimens., peint v. 1640. T. ovale. — 0m,50. 0m,62. — Coll. Crozat, de Choiseul, de Conti, Boileau et de Saint-Victor.

DUBLIN. — National Gallery of Ireland. — Catalogue de 1890.

Portrait d'un vieillard. Sig. Probablement une étude pour le père de Tobie; à côté de parties qui sont certainement de la main du maître, d'autres paraissent de N. Maes, son élève. B. — 0m,63. 0m,437 (n° 48).

Repos pendant la fuite en Égypte, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1647. B. — 0m,382. 0m,318. — Coll. Sir Henry Hoare (n° 115).

Portrait d'un jeune homme, en buste, ovale, peint v. 1630-1631; non catalog. Acheté récemment de M. A. Dansaert de Bruxelles.

Descente de Croix, fig. moy. dimens. Sig. et daté 1640. T. — 1m,66. 1m,84, prêté par le duc d'Abercorn.

DULWICH COLLEGE GALLERY. — Catalogue de 1880.

Buste d'un jeune homme, grand. nat. Sig. du monogr. R. H. L. van Ryn f. 1632. B. — 0m,28. 0m,23 (n° 189).

Jeune fille à la fenêtre, à mi-corps, ovale, grand. nat. Sig. et daté 1645. T. — 0m,80. 0m,612. — Coll. Robit. Hibbert.

DUNCOMBE PARK. — Comte de Feversham.

Portrait d'un marchand, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1659.

EDIMBOURG. — National Gallery.

Jeune femme au lit; en buste, grand. nat. sig. et daté 1650. Cintré du haut.— Coll. prince de Carignan, lord Maynard, lady Mildmay; acheté à M. Ch. Wertheimer en 1892.

Glasgow. — Musée.

Petit portrait de Femme, œuvre de la jeunesse du maître.

Coll. du Mis d'Exeter à Burleigh-House. Esquisse de la *Résurrection de Lazare*. B. — 0m,305. 0m,306. *Étude de vieillard*. B. — 0m,533. 0m,432.

Gosford Castle. — Comte de Wemys.

Moine assis et lisant. Sig. et daté 1660.

Grittleton-House. — Sir John Neeld.

Portrait de Rembrandt, en buste, ovale, peint v. 1660-1662.

Hamptoncourt. — S. M. la Reine d'Angleterre.

Un Rabbin, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1635. B. cintré du haut.

Hinton House. — Comte de Poulett.

Portrait d'un jeune garçon, en buste. Sig. du monogr. R. H. L., peint v. 1628-1629.

Kedleston Hall. — Lord Scarsdale.

Portrait d'un vieillard assis, à mi-corps. Sig., peint v. 1645.

Knowsley House. — Comte de Derby.

Le Festin de Balthazar, personn. à mi-corps, grand. nat., peint v. 1636. T. — Coll. Tulwood.

Londres. — National Gallery. — Catalogue de 1889.

Le Christ descendu de la croix, fig. pet. dimens., grisaille pour la gravure de 1642 (B. 82). B. — 0m,33. 0m,28. — Coll. J. de Barry, sir J. Reynolds et sir G. Beaumont (n° 43).

La Femme adultère, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1644. B. — 0m,65. 0m,635. — Coll. J. Six et Angerstein (n° 45).

L'Adoration des Bergers, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1646. T. — 0m,635. 0m,56. — Coll. de Noailles, de Bandeville, Tolosan et Angerstein (n° 47).

La Baigneuse, fig. moy. dimens. Sig. et daté 1654. B. — 0m,61. 0m,455. — Coll. lord Gwydyr, W. Holwell et Carr. (n° 54).

Portrait d'un Capucin, en buste, grand. nat., peint. v. 1660. T. — 0m,865. 0m,635. — Coll. duc de Northumberland (n° 166).

Portrait d'un Rabbin, en buste, grand, nat. Sig. et daté 1657. T. — 0m,765. 0,64. — Coll. duc d'Argyll, Harman, Farrer (n° 190).

Portrait de Rembrandt âgé, en buste, grand. nat., peint v. 1664. T. — 0m,835. 0m,685. — Coll. Middleton (n° 221).

Portrait de Femme, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1666. T. — 0m,665. 0m,580. — Coll. lord Colborne (n° 237).

Portrait d'un Vieillard, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1659. T. — 0m,99. 0m,81. — Coll. lord Colborne (n° 243).

Portrait de Rembrandt, à mi-corps, grand. nat. Sig. Rembrandt f. conterfeyt. 1640. T. — 0m,99. 0m,71. — Coll. Dupont de Richemont (n° 672).

Portrait d'une vieille Dame, en buste, ovale, grand. nat. Sig. et daté 1634. — AE. SUAE, 83. B. — 0m,685. 0m,535. — Coll. Roos, Chevr Erard, W. Wells of Redleaf et sir Ch. Eastlake (n° 775).

Portrait de Rembrandt, en buste, ovale, grand. nat. Sig. et daté 1635. T. — 0m,76. 0m,56. — Coll. sir Robert Peel (n° 850).

Buckingham-Palace. — Collection de S. M. la Reine d'Angleterre.

Le Constructeur de navires et sa femme, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1633. T. — 1m,05. 1m,645. — Coll. de Smeth van Alphen.

L'Adoration des Mages, fig. moy. dimens. Sig. et daté 1657. B. — 1m,30. 0m,965.

Portrait de Rembrandt et de Saskia, dit le Bourgmestre Pancras et sa femme. Sig. mais non daté, peint v. 1635-1636. T. — 1m,550. 1m,955. — Coll. H. Hope.

Le Christ apparaissant à Madeleine, fig. pied, moy. dimens. Sig. et daté 1638. B. — 0m,62. 0m,51. — Coll. de Reuver, l'Électeur de Cassel, La Malmaison.

La femme à l'Eventail, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1641. T. — 1,04. 0m,81. — Coll. lord Townshend.

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat. Sig. et daté 164. (v. 1645). B. — 0m,685. 0m,610. — Coll. Baring.

Lady Ashburnham.

Le ministre C. Ansloo consolant une jeune veuve, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1641. T. — 1m,84. 2m,24. — Coll. sir Th. Dundas.

Lord Ashburton.

Portrait d'homme, en buste, ovale, grand. nat., peint v. 1635. B. — 0m,76. 0m,635.

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat., peint v. 1658. T. — 0m,76. 0m,635. —

Coll. du duc de Valentinois.

Portrait d'homme, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1637. — 1m,22. 0m,94.

Portrait dit de Jansénius, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1661. B. — 0m,81. 0m,66. — Coll. Séréville et prince de Talleyrand.

Portrait du calligraphe Coppenol, à mi-corps, pet. dimens. Sig., peint v. 1658. B. — 0m,355. 0m,275. — Coll. Saint-Julien et L. Bonaparte.

M. Beaumont.

Denier de César, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1655. T. — 0m,64. 0m,84. — Coll. Robit. Clarke et Wynn Ellis.

M. Beresford Hope.

Portrait du père de Rembrandt, en costume militaire, en buste, grand. nat., peint v. 1631.

Duc de Buccleugh (Montague-House).

Portrait de Rembrandt, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1659. T. — 0m,84. 0m,69. — Coll. du duc de Montague.

Portrait d'une vieille Femme, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig., non daté, peint v. 1657.

M. W. C. Cartwright.

Paon et Paonne morts. Sig., non daté, peint v. 1640.

M. Chamberlain.

Portrait d'homme en costume militaire, en buste, grand. nat. Sig., non daté. B. — 0m,66. 0m,505.

M. Davis.

Portrait d'une vieille Dame assise, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1635. T.

Comte Derby.

Portrait d'un Rabbin, de face, en buste, Sig. et daté 163. (v. 1635).

Les frères de Joseph montrant sa robe ensanglantée à Jacob, nomb. fig. au 1/3 de grand., peint v. 1657-1659. T. — 1m,50. 1m,50.

Lady Dudley (Dudley-House).

Portrait du ministre Henri Swalm, assis, grand. nat., jusqu'aux genoux. Sig. et daté 1637. T. 1m,46. 1m,12. — Coll. du duc d'Orléans et Stowe.

La Prédication de saint Jean-Baptiste, grisaille, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1656. T. — 0m,65. 0m,82. — Coll. J. Six, lord Ward, cardinal Fesch.

L'Apôtre saint Paul, assis, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. R. f., peint v. 1636. (La vente de cette collection a eu lieu à Londres, le 25 juin 1892, et la *Prédication de saint Jean* a été achetée 2 500 guinées par le Musée de Berlin.)

Lady Eastlake.

Ecce Homo. Grisaille, étude pour la gravure de 1636 (B. 77), fig. pet. dimens. — 0m,55. 0m,42. — Coll. W. Six, Goll et Brondgeest.

Lord Ellesmere (Bridgewater-House).

Portrait d'une jeune fille âgée de dix-huit ans, ovale, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1634 Æ. SVÆ. B. — 0m,75. 0m58. — — Coll. de Merle, Destouches et duc de Bridgewater.

Portrait d'une jeune dame, ovale, en buste, grand. nat., peint v. 1635.

Portrait d'un vieillard, fig. grand. nat. jusqu'aux genoux. Sig. et daté 1637. T. — 1m,45. 1m,05. — Coll. Gildemeester.

Petite étude de vieillard, en buste., pet. dimens., peint v. 1655.

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat. Sig. et daté 165. (v. 1659). T. — 0m,56. 0m,45. — Coll. Holderness.

Anne la prophétesse et le jeune Samuel, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1648. B. — 0m,45. 0m,34. — Coll. de Flines, de Roore, Julienne, lord Egerton.

M. G. C. W. Fitzwilliam, esq.

Tête de vieillard, en buste (même type que celui du Musée de Metz et du Musée de Cassel), trace de signature, peint v. 1632. B. — 0m,555. 0m,455.

M. A. P. Heywood Lonsdale, esq.

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat., peint v. 1635. B. — 0m,635. 0m,505.

M. Holford (Dorchester-House).

Portrait de Marten Looten, à mi-corps, grand. nat. Sig. R. H. L. January 1632. T. — 0m,94. 0m,78. — Coll. du cardinal Fesch.

M. Adrian Hope.

Portrait de Nicolaes Ruts, jusqu'aux genoux, 1/3 de grand. Sig. et daté 1631. B. — 0m,425. 0m,32. — Coll. Romswinckel et Guillaume II.

Portrait de jeune femme, ovale, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1635.

Lord Francis Pelham Hope.

La Barque de saint Pierre, fig. moy. dimens. Sig. et daté 1633. T. — 1m,75. 1m,39. — Coll. J.-J. Hinloopen, Roi de Pologne et G. Braamcamp.

Portrait d'un jeune ménage, fig. entières, un peu plus du 1/3 de grand. Sig. et daté 1633.

Lord Ilchester.

Portrait de Rembrandt, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1658. T. — 1m,295. 1m,015.

Lord Iveagh.

Portrait d'une jeune dame, grand. nat., jusqu'aux genoux. Sig. et daté 1642. T. — 1m,16. 1m. — Coll. La Live de Jully, Trouart, de Gévigney et Mis de Lansdowne.

Portrait de Rembrandt, de face, grand. nat. jusqu'aux genoux, peint v. 1662-1664. T — 1m,26. 1m,16. — Coll. de Vence, Hennessy, Dannoot, Nieuwenhuys et Mis de Lansdowne.

M. Lesser.

Portrait d'une vieille dame, assise, grand. nat., jusqu'aux genoux. Sig. et daté 1635. (État. 70. T.

Colonel Lindsay.

Portrait d'une vieille dame, ovale, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1660 ? T. cintrée du haut. — 0m,75. 0m,635. — Coll. Townshend, Verstolk van Soelen et Baring.

Sir H. St.-John Mildmay.

Jeune femme au lit, un peu au-dessous de grand. nat. Sig. et daté 16.. (1650 suivant Smith). T. — 0m,90. 0m,72. — Coll. prince de Carignan.

M. Alfred Morrison.

Portrait d'homme, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 164. (vers 1642). B. — 1m,015. 0m,76.

Comte Northbrook.

Portrait d'un vieillard, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1607.

Petit paysage avec un cours d'eau, peint v. 1640-1645.

Lord Penrhyn.

Portrait de Cathrina Hoogh, à cinquante ans, grand. nat., jusqu'aux genoux. Sig. et daté 1657. T. — 1m,38. 1m,06. — Coll. Peacock et E. Higginson.

Lady Anthony Rothschild.

Portrait de Rembrandt, à mi-corps, peint v. 1656. T.

M. Sellar.

Figure d'ange, découpée d'un grand tableau : *Sacrifice de Manué*, probabl. détruit, peint v. 1657-1659. T. — 0m,25. 0m,22.

Sir Richard Wallace (Manchester-House).

Portrait du Bourgmestre Jan Pellicorn et de son fils, assis, fig. entière, grand. nat. Sig. Rembrant, peint v. 1632-1633. T. — 1m,53. 1m,21. — Coll. de Guillaume II.

Portrait de Suzanna van Collen et de sa fille (pendant du précédent). Sig. Rembrant f. 16.. (v. 1633). — Mêmes dimens. et provenance.

Le Bon Samaritain, fig. de pet. dimens., reproduction en sens inverse de l'eau-forte de 1633 (B. n° 90). B. — 0m,275. 0m,21. — Coll. de Choiseul et Coxe.

Les Travailleurs de la Vigne, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat., peint v. 1664. T. — 1m,36. 1m,84. — Coll. du duc de Buckingham et Stowe.

Étude d'un jeune nègre, en buste, grand. nat., peint. v. 1640. — Coll. Stowe.

Portrait de Rembrandt en cuirasse, en buste, grand. nat. Sig. Remb. f. peint v. 1634.

Portrait d'un vieillard, en buste, pet. dimens., peint v. 1655-1657.

Paysage montagneux, peint v. 1640. B. — 0m,45. 0m,69. — Coll. W. Taylor.

Portrait d'un jeune enfant, en buste, pet. dimens. Sig. et daté 1633.

Sir Humphry Ward.

Petite étude de vieillard, fig. pet. dimens., peint v. 1658.

Portrait du père de Rembrandt, fig. pet. dimens., peint v. 1630, même type que la *Première tête orientale* (B. 286).

Duc de Westminster (Grosvenor-House).

Rencontre de la Vierge et de sainte Élisabeth, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1640. B. cintré du haut. — 0m,60. 0m,50. — Coll. du roi de Sardaigne.

Portrait de Claes Berchem, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1647. B. — 0m,89. 0m,72.

Portrait de la femme de Berchem, pendant du précédent (mêmes signat. et dimens.).

Comte de Yarborough.

Portrait d'une vieille dame, à mi-corps, un peu au-dessous de grand. nat., peint v. 1636-1637. B. — 1m,04. 0m,90.

M. Yonides.

Le Renvoi d'Agar, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1640. B. — 0m,32. 0m,48.

New Hall. — M. A. Buckley.

Portrait d'homme, en buste, pet. dimens., peint v. 1655-1657.

Panshanger. — Comte Cowper.

Portrait équestre dit *de Turenne*, grand. nat. peint en 1649. T. — 3m,15. 1m,95. — Coll. de Plettemberg et van Zwietem.

Portrait d'un jeune homme, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1644. T. — 1m,12. 1m,00.

Petworth. — Lord Leconsfield.

Portrait de Rembrandt, de face, en buste, ovale. Sig. R. H. L. van Ryn 1632.

Portrait de la sœur de Rembrandt (pendant du précédent), non daté.

Portrait d'une jeune femme, assise, de face, jusqu'aux genoux; grand. nat., peint v. 1640.

Portrait d'un jeune garçon, en buste, peint v. 1665.

The Rhydd. — Sir Edmond Lechmere.

La Fiancée Juive (portrait de Saskia). — Répétition avec quelques changements du tableau de l'Ermitage, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat., peint v. 1634. T. — 1m,54. 1m,27. — Coll. sir Josh. Reynolds et duc de Buccleugh.

Richmond. — Sir Francis Cook.

Portrait de la sœur de Rembrandt, en buste. Sig. R. H. L. Van Ryn, 1632.

Étude d'un vieillard assis, dimens. moy. à mi-corps, peint v. 1654. — 0m,54. 0m,36. — Coll. comte de Vence.

Tobie et sa femme, fig. pet. dimens Sig. et daté 1650. B. — 0m,32. 0m,45.

Rossie Priory. — Comte de Kinnaird.

Portrait d'une jeune dame, en buste. Sig. et daté 1636, octogone.

Portrait de Rembrandt, à mi-corps. Sig. et daté 1661.

Warwick Castle. — Comte de Warwick.

Le Porte-Drapeau, de face, grand. nat. jusqu'aux genoux, peint v. 1660-1662. T. — 1m,405. 1m,145.

Wilton House. — Comte de Pembroke.

La mère de Rembrandt lisant la Bible. Sig. mais non daté, peint v. 1630. T. — 0m,72. 0m,48.

Windsor Castle. — S. M. la Reine d'Angleterre.

Portrait de jeune homme (peut-etre Gérard Dou), en buste. Sig. monogr. et date 1631.

Portrait de la mère de Rembrandt, en buste, peint v. 1630-1632.

Woburn Abbey. — Duc de Bedford.

Portrait d'un vieillard, en buste, grand. nat., peint v. 1632.

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat., peint v. 1635. T. — 0m,88. 0m,77.

AUTRICHE-HONGRIE

Budapest. — Galerie de l'Académie.

Vieillard à barbe blanche, en pied, moy. grand. Sig. et daté 1642. B. — 0m,71. 0m,545 (n° 235).

Le Repos de la Sainte Famille, v. 1655.

M. le Comte J. Andrassy.

Portrait de Rembrandt. Sig. et daté 1630. B. — 0m,49. 0m,38.

Collection de M. Georges Rath.

Portrait de femme (inachevé), peut-être Hendrickje Stoffels. B. — 0m,735. 0m,51.

Paysage. Sig. et daté 1638. — 0m,55. 0m,715.

Étude d'un bœuf ouvert. Sig. R. 1639. B. — 0m,53. 0m,43.

Cracovie. — Musée Czartorisky.

Grand paysage, daté 1638.

Innsbruck. — Musée du Ferdinandeum.

Tête de vieillard, portrait du père de Rembrandt, connu sous le nom du *Juif Philon*. Sig. monogr. et daté 1630. B. — 0m,22. 0m,17. Coll. Hoppe et Tschager.

Prague. — Galerie du comte Nostitz.

Portrait d'un vieillard, assis devant une table jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig., v. 1635.

Tarnowitz. — Collection du prince Tarnowsky.

Portrait équestre d'un jeune Polonais.

Vienne. — Musée impérial de peinture. (Catalogue de 1884.)

Portrait d'homme, à mi-corps, grand. nat., v. 1632. B. — 0m,91. 0m,70. (Catal. de 1783), n° 1139.

Portrait de femme (pendant du précédent), n° 1140.

La Mère de Rembrandt, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1639. B. — 0m,80. 0m,62. (Catal. de 1783), n° 1141.

Portrait de Rembrandt, à mi-corps, grand. nat., v. 1658. T. — 1m,13. 0m,81. — Collect. de Charles VI, n° 1142.

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat. Sig., v. 1666-1668. B. — 0m,50. 0m,41. (Catal. de 1783), n° 1143.

Jeune homme chantant, peut-être Titus, à mi-corps, grand. nat., v. 1658. T. — 0m,71. 0m,72. — (Catal. de 1783), n° 1144.

L'Apôtre saint Paul, jusqu'aux genoux, grand. nat., v. 1636. T. — 1m,26. 1m,10. Inventaire de 1718.

Académie des Beaux-Arts.

Portrait d'une jeune dame, à mi-corps. Sig. monogr. et daté 1632. T. — 0m,98. 0m,72.

Collection du prince Liechtenstein (Catalogue de 1873).

Portrait de Rembrandt, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1635. T. — 0m,92. 0m,72.

Portrait de Saskia, de face, ovale, en buste, grand. nat. Sig. monogr. et daté 1632. B. — 0m,59. 0m,44. — Coll. Valpinçon et Secrétan.

La Fiancée juive à sa toilette, en pied, demi-grand. Sig. et daté 1632. T. — 1m,08. 0m,93. — Coll. de Bandeville, lord Rendlesham, lord Mulgrave et sir Robinson.

Portrait d'homme, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1636. — Coll. Kuschelell, Besborodko et Mlse Incontri.

Portrait de femme (pendant du précédent), mêmes provenances.

Baron de Kœnigswarter.

Portrait de Rembrandt, en buste, de face, grand. nat., v. 1640. B. — 0m,57. 0m,50. — Coll. lord Mount-Temple et lord Caledon.

Comte Schœnborn.

Samson pris par les Philistins, fig. entières, presque de grand. nat. Sig. et daté 1636. T. — 1m,95. 2m,61.

BELGIQUE

Bruxelles. — Musée Royal. — Catalogue de 1889.

Portrait d'homme, à mi-corps, grand. nat. (pendant de la *Dame à l'Éventail* de Buckingham Palace). Sig. et daté 1641. T. — 1m,05. 0m,83. — Coll. Dansaert (n° 397).

Portrait d'une vieille femme, jusqu'aux genoux, grand. nat. La signature : Rembrandt, 1654, paraît fausse. T. — Acquis en 1886 (n° 397 a).

Prince d'Arenberg.

Tobie rendant la vue à son père, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1634 ou 1636. B. — 0m,48. 0m,39. — Coll. Hibbert, prince de Carignan et Gildemeester.

DANEMARK

Copenhague. — Musée Royal. — Catalogue de 1885.

Le Christ à Emmaüs, fig. moy. dimens. Sig. et daté 1648. T. (n° 292).

Portrait d'un jeune homme, en buste, grand. nat. Sig. et non daté, peint en 1656. T. (n° 273).

Portrait d'une jeune femme (pendant

du précédent. Sig. et daté 1656. T. n° 274).

Comte Moltke.

Portrait d'une vieille femme (la même qui se retrouve au Musée d'Épinal et, en trois exemplaires, au Musée de l'Ermitage), à mi-corps, grand. nat., peint v. 1654. T. (Catal. de cette collection, n° 32).

ESPAGNE

MADRID. — Musée du Prado. — Catalogue de 1885.

Cléopâtre à sa toilette (Saskia), fig. à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1634. T. — 1m,42. 1m,53 (n° 1544).

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

CHICAGO. — M. Armour.

Portrait d'homme. Sig. et daté 1643. T. — 0m,84. 0m,67.

M. P. C. Hanford.

Un Comptable debout près d'une table. T. — 1m,02. 0m,80. — Coll. sir Josh. Reynolds.

M. C. T. Yerkes.

Philémon et Baucis, pet. fig. entières. Sig. et daté 1658. B. — 0m,54. 0m,69.

NEW-YORK. — Metropolitan Museum of art (Catal. mai 1891).

Portrait d'une vieille dame (n° 72).

Portrait d'un vieillard. Sig. et daté 1665. T. — 0m,70. 0m,635. — Coll. sir Will. Knighton (n° 33).

Le Moulin. T. — 0m,555. 0m,645 (n° 36).

Portrait d'homme, en buste, grand. nat., v. 1640. — Coll. Mis de Lansdowne (n° 37).

Adoration des bergers, répétition avec variantes du tableau de la National Gallery. B. — 0m,66. 0m,555.

Collection de M. H. O. Havemeyer.

Portrait de Christian Paul van Beersteyn, bourgmestre de Delft. Sig. du monogr. et daté 1632, provenant du château de Maurik, près de Vecht.

Portrait de Volkera Nicolai Knobbert, femme du précédent. Sig. du monogr. et daté 1632.

Portrait de Paulus Doomer, dit *le Doreur*, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1640. B. — 0m,73. 0m,54. — Coll. du duc d'Ancaster, van Helsleuter, de Chavagnac, duc de Morny et W. Schaus.

Ces trois tableaux, prêtés par le possesseur au Metropolitan Museum, y sont exposés sous les nos 5, 9 et 7. (Handbook, n° 6.)

M. W. H. Beers.

Portrait du père de Rembrandt, coiffé d'une toque à plume, en buste, grand. nat., v. 1632. T. — 0m,75. 0m,62. Acquis de M. Sedelmeyer.

M. Robert Hoe.

Jeune Bohémienne tenant un médaillon, en buste, grand. nat., v. 1650. T. — 0m,64. 0m,15. — Coll. de sir Ch. Robinson, acquis de M. Sedelmeyer.

M. W. Schaus.

Portrait d'un amiral, dit à tort *l'Amiral Tromp*, à mi-corps, grand. nat., v. 1658. T. — 1m,14. 0m,87. — Coll. Alphonse Allard et Crabbe.

M. Ch. Stewart Smith.

Saint Jean, en buste, grand. nat. ovale, Sig. et daté 1632. B. — 0m,64. 0m,49. — Coll. lord Palmerston, lord Mount-Temple.

M. Sutton.

L'Homme à l'Armure, de face à mi-corps, grand. nat., v. 1635. T. — 1m. 0m,84. — Coll. Demidoff et Secrétan.

SAN FRANCISCO. — M. William H. Crocker.

Portrait d'un jeune garçon, en buste, grand. nat. B. — 0m,41. 0m,35. — Coll. du duc de Morny.

Les tableaux suivants ont été également achetés en ces derniers temps pour l'Amérique :

Une Orpheline d'Amsterdam, jusqu'aux ge-

noux, grand. nat. Sig. et daté 1645. T. — 1m,60. 0m,84. — Coll. Demidoff.

Portrait de jeune homme, dit à tort *le Dr Tulp*, ovale, en buste, grand. nat. Sig. du monogr. et daté 1632. B. — 0m,72. 0m,51. — Coll. Collot et princesse de Sagan.

Portrait de jeune femme (pendant du précédent). Sig. et daté 1634. Mêmes indications de dimensions et provenance.

Portrait de jeune homme, dit à tort *le Bourgmestre Six*, en buste, grand. nat., v. 1643. T. — 1m,20. 0m,92. — Coll. de Mecklembourg et princesse de Sagan.

Portrait d'homme, dit de *Matthys Kalkoen*, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1632. T. — 1m,12. 0m,90. — Coll. de Kat et princesse de Sagan.

Portrait d'homme, dit *l'Amiral Hollandais*, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1643. — Coll. Érard et princesse de Sagan.

Portrait de femme (pendant du précédent). — Coll. princesse de Sagan.

FRANCE

Épinal. — Musée de la Ville. — Catalogue de 1880.

Portrait d'une vieille femme, à mi-corps, grand. nat. (le même personnage qui se trouve dans la galerie de l'Ermitage et à Copenhague chez le comte Moltke). Sig. et daté 1661. T. — 1m,14. 0m,80. — Coll. comte de Salm (n° 101).

Nantes. — Musée de la Ville. — Catalogue de 1876.

Portrait du père de Rembrandt, en buste, 1/4 de grand. nat., v. 1628. B. — 0m,175. 0m,135 (n° 522, catal. sous le nom de G. van Vliet). — Coll. du duc de Feltre.

Paris. — Musée du Louvre. — Catalogue sommaire, édition de 1890.

L'Ange Raphaël quittant Tobie, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1637. B. — 0m,68. 0m,52. Ancienne collection, dès 1754 (n° 404).

Le bon Samaritain faisant transporter dans une hôtellerie le voyageur blessé, fig. moy. dimens. Sig. et daté 1648. T. — 1m,14. 1m,35. — Coll. van Slingelandt et Louis XVI (n° 405).

Saint Mathieu, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1661. T. — 0m,96. 0m,81. — Coll. Collot (n° 406).

Le Repas d'Emmaüs, fig. moy. dimens. Sig. et daté 1648. B. — 0m,68. 0m,65. Coll. Six, de Lassay, Randon de Boisset (n° 407).

Le Philosophe en méditation, fig. pet. dimens. Sig. monogr. R. H. van Ryn. 1633. B. — 0m,29. 0m,33. — Coll. Louis XVI (n° 408).

Le Philosophe en méditation fig. pet. dimens. peint en 1633. B. — 0m,28. 0m,33. — Coll. Louis XVI (n° 409).

Le ménage du Menuisier, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1640. B. — 0m,41. 0m,34. Coll. Is. van Thye, Gaignat, Choiseul-Praslin (n° 410).

Vénus et l'Amour, à mi-corps, fig. grand. nat. T. — 1m,10. 0m,88. — Coll. Pieter Six? (n° 411).

Portrait de Rembrandt, ovale, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1633. B. — 0m,58. 0m,45. — Musée Napoléon (n° 412).

Portrait de Rembrandt, ovale, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1634. B. — 0m,68. 0m,53. — Coll. du duc de Choiseul (n° 413).

Portrait de Rembrandt, ovale, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1637. B. — 0m,80. 0m,62. — Coll. de Louis XVI (n° 414).

Portrait de Rembrandt âgé, à mi-corps, grand. nat. Sig. Remb... f. 1660. T. — 1m,11. 0m,85. — Coll. Louis XVI (n° 415).

Portrait d'un vieillard, ovale, en buste, grand. nat. Sig. Rembrand 1638. B. — 0m,70. 0m,56. Ancienne coll. (n° 416).

Portrait d'un jeune homme, en buste, grand. nat. T. — 0m,73. 0m,61. Sig. et daté 1658, musée Napoléon (n° 417).

Portrait d'homme, en buste, pet. dimens. Une répétition de qualité un peu meilleure au Musée de Cassel, peint v. 1655-57. B. — 0m,26. 0m,19, Ancienne coll. (n° 418).

Portrait de femme (*Hendrickje Stoffels*), en buste, grand nat., peint v. 1652-1654. T. — 0m,72. 0m,60. Ancienne coll. (n° 419).

Bœuf écorché suspendu à l'étal d'un boucher. Sig. et daté 1655. B. — 0m,94. 0m,67 (n° 690).

Collection Lacaze.

Bethsabée, fig. entière grand. nat. Sig. et daté 1654. T. — 1m,42. 1m,42. — Coll.

Y. Ottley, Peacock, Me Maison, P. Perrier (n° 96).

Baigneuse, fig. entière, pet. dimens., étude pour le tableau de *Suzanne*, au Musée de Berlin, peint en 1647. B. — 0m,62. 0m,48 (n° 97).

Portrait d'homme, de face, à mi-corps, grand. nat. Sig., date illisible. T. — 0m,83. 0m,66 (n° 98).

M. Édouard André.

Portrait d'Arnold Tholinx, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1656. T. — 0m,76. 0m,63. — Coll. van Brienen.

Le Christ à Emmaüs, fig. pet. dimens. Sig. monogr. R. H., peint v. 1632-1633. B. — 0m,39. 0m,42. — Coll. Leroy d'Etioles.

Portrait de Saskia, en buste, de profil et de grand. nat. Sig. Rembrandt van Ryn. 1632. T. — 0m,085. 0m,555. — Coll. de Reiset et Haro.

M. Léon Bonnat.

Suzanne au Bain, ovale, en buste, pet. dimens., étude pour le tableau du Musée de Berlin, peint v. 1647. B. — 0m,22. 0m,18. — Coll. His de la Salle.

Tête de rabbin, fig. en buste, pet. dimens., peint v. 1655. B. — 0m,207, 0m,242.

Prince de Chalais.

Portrait d'homme, en buste, dit à tort *Portrait de Rembrandt*.

M. Léon Gauchez.

Lucrèce se donnant la mort, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1664. T. — 1m,16. 0m,98. — Coll. prince Demidoff.

M. Léopold Goldschmidt.

Étude de vieillard, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1635. T. — 0m,65. 0m,54. — Coll. Auguiot et prince Demidoff.

Étude de femme, dite *la Cuisinière de Rembrandt*, en buste, grand. nat., peint v. 1656. T. — 0m,73. 0m,59. — Coll. Niewenhuys.

M. Haro.

Judas rapportant au grand Prêtre le prix de sa trahison, fig. de moy. dimens., peint v. 1628-1630. T. — 0m,80. 1m,03. — Coll. Fanshawe, Terrour et lord Nortwich.

M. Harjes.

Vieillard à barbe blanche lisant, en buste, de grand. nat. T. — 0m,63. 0m,58. — Coll. de Beurnonville.

M. le baron de Hirsch de Gereuth.

Portrait de Saskia, ovale, en buste, de face et de grand. nat. Sig. du monogr. R. H. f. 1633. B. — 0m,58. 0m,54. — Coll. Roehn et Brooks.

M. Maurice Kann.

Portrait d'homme, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1662-1665. T. — 0m,91. 0m,745. — Coll. d'Oultremont.

Tête de Christ, grand. nat., peint v. 1656. T. — 0m,465. 0m,37.

Portrait d'homme, en buste, demi-grand. nat. Sig. et daté 1659. B. — 0m,345. 0m,29. — Coll. Weber de Hambourg.

M. Rodolphe Kann.

Portrait de vieille femme occupée à se rogner les ongles, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1658. T. — 1m,26. 1m,04. Coll. Ingham Foster, Bibikoff et Massaloff.

Portrait de Titus van Ryn, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1655. T. — 0m,77. 0m,57.

Portrait de femme, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1662-1665. T. — 0m,93. 0m,73 (pendant du portrait d'homme de M. Maurice Kann.). — Coll. d'Oultremont.

Tête de Christ, demi-grand., peint v. 1652. B. — 0m,26, 0m,20.

Tête de rabbin, le même type que celui du *Rabbin* de M. L. Bonnat; en buste, pet. dimens., v. 1655. B. — 0m,250, 0m,195.

Mme Lacroix.

Paysage aux Cygnes, peint v. 1645. T. — 0m,64. 0m,43. — Coll. W. Burger.

M. Paul Mathey.

Tête de vieillard à barbe grise, vue de face. B. — 0m,50. 0m,60.

M. Henry Pereire.

Portrait d'homme, ovale, en buste, grand. nat. Sig. Rembrandt f. 1632. T. — 0m,60. 0m,47.

Portrait de femme (pendant du précédent), ovale, en buste, grand. nat. Sig. Rembrandt f. 1633. Dimensions pareilles à celles du numero précédent. — Coll. de Beurnonville.

M. Jules Porgès.

Après la lecture, fig. jusqu'aux genoux,

grand. nat., peint v. 1649. T. — 0m,96. 0m,75.

Un Rabbin, de face, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1642. B. — 0m,75. 0m,61.

M. le comte Edmond de Pourtalès.

Portrait d'un jeune homme, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat., peint v. 1633. T. — 1m,24. 1m. — Coll. lord Ashburnham et Farrer.

M. le baron Alphonse de Rothschild.

Portrait d'une vieille dame, ovale, en buste, presque de grand. nat. Sig. R. van Ryn, 1632. B. — 0m,765. 0m,575.

M. le baron Gustave de Rothschild.

Le Porte-Drapeau, fig. à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 163. (v. 1636). T. — 1m,25. 1m,05. — Coll. Verhulst, Lebœuf et Clarke.

Portrait de Marten Daey, en pied, grand. nat. Sig. et daté 1634. T. — 2m,07. 1m,32. — Coll. Daey van Winter et van Loon.

Portrait de la femme de Marten Daey (pendant du précédent), mêmes date, dimensions et provenance.

Mme la baronne Nathaniel de Rothschild.

Portrait d'un jeune garçon, ovale, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1633. T. — 0m,44. 0m,33.

M. Henri Schneider.

Portrait du ministre Alenson, en pied, grand. nat. Sig. et daté 1634. T. — 1m,78. 1m,32. — Coll. S. Colby et Fisher.

Portrait de la femme d'Alenson (pendant du précédent), mêmes signature, dimensions et provenance.

M. Charles Sedelmeyer.

Le Bon Samaritain, fig. entière, dimens. moy. Sig. et daté 1639, probablement fausses. T. — 0m,97. 1m,25.

Pilate se lavant les mains, fig. à mi-corps, grand. nat. T. — 1m,28. 1m,65. — Coll. lord Palmerston et lord Mount-Temple.

La Femme adultère (?), fig. à mi-corps, grand. nat. T. — 1m,12. 1m,35. Sig. et daté 1644, fausses. — Coll. du duc de Marlborough à Blenheim.

Résurrection de Lazare, fig. entières, pet. dimens. B. — 0m,42. 0m,35.

Le Christ en croix, fig. entière, pet. dimens. B. — 0m,34. 0m,25. — Coll. du roi de Pologne et Wilson.

Portrait de Saskia, de profil, en buste, grand. nat. B. — 0m,68. 0m,53.

M. Ch. Waltner.

Un vieux Rabbin, à mi-corps, grand. nat., v. 1654-1656. T. — 0m,82. 0m,65.

M. E. Warneck.

Portrait de Rembrandt riant et imberbe, en buste, pet. dimens. Sig. et daté 1633. B. — 0m,205. 0m,175.

Étude de rabbin, en buste, pet. dimens., v. 1650-1655. B. — 0m,22. 0m,185.

Étude de jeune garçon, en buste, pet. dimens., v. 1654. B. — 0m,23. 0m,195.

Diane au bain, fig. entière, pet. dimen., reproduction de l'eau-forte (B. 201), v. 1631. B. — 0m,180. 0m,170. Coll. Hulot.

Rouen. — M. Dutuit.

Portrait de Rembrandt en pied, moy. grand. Sig. et daté 1631. B. — 0m,81. 0m,54. — Coll. Schamp d'Averschoot.

HOLLANDE

Amsterdam. — Ryksmuseum. — Catalogue de M. A. Bredius, édition française, 1891.

Prise d'armes de la compagnie du capitaine F. Banning Cocq, connu sous le nom de *Ronde de Nuit*. Peint pour le Doelen des Arquebusiers. Personnages de grand. nat. Sig. et daté 1642. T. — 3m,59. 4m,35 (n° 312 du catal.).

Les Syndics des Drapiers, peint pour le Staalhof. Personnages de grand. nat., vus jusqu'aux genoux. Sig. et daté 1661. T. — 1m,85. 2m,74 (n° 313).

Portrait du père de Rembrandt, en buste, moitié de grand. nat. Signat. fausse, peint v. 1629. T. — 0m,54. 0m,46. Provenant du musée de la Haye (1808) (n° 314).

Portrait d'Elisabeth Bas, veuve de l'amiral J.-H. Swartenhout. Assise, de grand. nat., vue jusqu'aux genoux, peint v. 1643. T. — 1m,16. 0m,88. — Legs van de Poll, 1880 (n° 314 a).

L'Anatomie du Dr J. Deyman, fragment d'un tableau peint pour la Gilde des chirurgiens et consumé en partie dans un incendie le 8 novembre 1723. Figures jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1650. T. — 1m. 1m,32 (n° 314 b).

Composition mythologique (*Narcisse?*), person. mi-grand., peint v. 1648. T. — 0m,85. 0m,67. — Coll. Hamilton (n° 1251).

La Fiancée juive, épisode tiré de l'histoire de Ruth et Booz, fig. grand. nat. jusqu'aux genoux. Sig. et daté 16.., probab. v. 1665-1668. T. — 1m,18. 1m,64. — Coll. van der Hoop (n° 1252).

Portrait de la mère de Rembrandt, prêté par M. Hockwater en 1889, fig. mi-corps, grand. nat., peint v. 1627-1628. T.

M. J.-P. Six.

Portrait d'Anna Vymer, mère du bourgmestre J. Six, grand. nat jusqu'aux genoux. Sig. et daté 1643. B. — 0m,95. 0m,80.

Portrait du bourgmestre Jan Six, grand. nat. jusqu'aux genoux, peint v. 1658-1660. T. — 1m,09. 0m,98.

Portrait d'Ephraïm Bonus, jusqu'aux genoux, pet. dimens., peint en 1647. B. — 0m,19. 0m,155.

Joseph expliquant les Songes, grisaille sur papier, fig. pet. dimens. Sig. et daté 163 (v. 1633). — 0m,55. 0m,35. — Coll. W. Six et de Vos.

La Haye. — Musée du Mauritshuis. — Catalogue de M. A. Bredius, édition française, 1891.

Portrait de la mère de Rembrandt. Le *Portrait du père de Rembrandt* qui lui faisait pendant est au musée de Nantes (n° 522). En buste, pet. dimens., peint v. 1628. B. — 0m,17. 0m,13. Prêté par M. A. Bredius (n° 314).

Portrait de Rembrandt, en buste, un peu au-dessous de grand. nat., peint v. 1629-1630. B. — 0m,375. 0m,29. — Coll. de Guillaume V (n° 315).

La Présentation au Temple, fig. pet. dimens. Sig. monogr. R. H. L. 1631. B. — 0m,73 (la partie cintrée du haut a été ajoutée). 0m,48. — Coll. de Guillaume V (n° 316).

La Leçon d'Anatomie du Dr Nicolaes P. Tulp, peint pour la Gilde des chirurgiens d'Amsterdam, fig. jusqu'aux genoux, de grand. nat. Sig. Rembrandt f. 1632. T. — 1m,66. 2m,175 (n° 317).

Portrait de Rembrandt en costume militaire, en buste, grand. nat. Sig., peint v. 1634. B. — 0m,625. 0m,47. — Coll. de Guillaume V (n° 318).

Portrait d'une jeune femme (peut-être Saskia), en buste, grand. nat. — Sig. Rem....., peint v. 1635. B. — 0m,735. 0m,635. — Coll. Duclos et Secrétan. Prêté par M. A. Bredius (n° 319).

Suzanne au Bain, fig. pet. dimens. Sig. Rembrandt f. 1637. B. — 0m,475. 0m,39. — Coll. van Slingelandt et Guillaume V (n° 320).

Tête d'étude, probablement d'après Adriaen Harmensz van Ryn, frère de Rembrandt, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1650. T. — 0m,78. 0m,67. — Coll. Le Brun et sir Ch. Robinson (n° 321).

Prince Henri des Pays-Bas.

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1643. T. — 0m,61, 0m,48. — Coll. de Guillaume II.

Baron Steengracht van Duivenwoorde.

Bethsabée au Bain, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1643. B. — 0m,62. 0m,81. — Coll. Le Brun, sir Th. Lawrence, de la Hante, Emmerson et de Biré.

M. Quarles van Ufford.

Portrait présumé du capitaine Joris de Caulery, de face, à mi-corps. Sig. du monogr. R. H. L. van Ryn. 1632 (acheté récemment pour l'Amérique).

Leeuwarden. — M. le baron van Harinxma.

Portrait d'un vieillard, pet. dimens. Sig. et daté 1647. B. — 0m,235. 0m,205.

Rotterdam. — Musée Boymans. — Catalogue de 1883.

La Concorde du Pays, composition allégorique inspirée par la Paix de Munster (1648), fig. pet. dimens. Sig. et daté 1648. B. — 0,m73. 1m. — Coll. Sam. Rogers (n° 241).

Portrait du père de Rembrandt, en buste, grand. nat. ovale. Traces de sign. et de date, peint v. 1630. B. — 0m,73. 0m,56 (n° 353).

Utrecht. — M. van Weede van Dyckveld.

Portrait d'une jeune femme, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1639. T. — 1m,06. 0m,81.

ITALIE

Florence. — Galerie Royale des Uffizi. — Catalogue de 1886.

Portrait de Rembrandt, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1655-1657 (n° 451).

Portrait de Rembrandt, en buste, grand. nat., peint v. 1666-1668 (n° 452).

Galerie du palais Pitti.

Portrait d'un vieillard, à mi-jambes. Sig. et daté 16.. (v. 1658) (n° 16).

Portrait de Rembrandt en costume militaire, en buste, peint v. 1635. — Coll. Guerini (n° 60).

M. Fabri.

Étude de vieillard, en buste, grand. nat. B. — 0m,59. 0m,47.

Milan. — Musée Brera. — Catalogue de 1887.

Portrait de femme (probablement la sœur de Rembrandt). Sig. R. H. L. van Ryn, 1632. B. — 0m,55. 0m,48 (n° 449).

RUSSIE

Saint-Petersbourg. — Musée Impérial de l'Ermitage. — Catalogue de 1891.

Abraham recevant les trois anges, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat., peint v. 1650. T. — 1m,215. 1m,625. — Coll. de Catherine II (n° 791).

Le Sacrifice d'Abraham, fig. en pied, grand. nat. Sig. et daté 1635. T. — 1m,93. 1m,33. — Coll. Walpole (n° 792).

Les Fils de Jacob montrant à leur père la tunique ensanglantée de Joseph, fig. à mi-corps, grand. nat. Sig., mais non daté, peint v. 1650. T. — 1m,545. 1m,68. — Coll. Baudouin et Catherine II (n° 793).

La Femme de Putiphar accusant Joseph devant son mari, fig. à mi-corps, dimens. moy. Sig. et date 1655. T. — 1m,05. 0m,97. — Coll. Gotzkowski et Catherine II (n° 794).

La Disgrâce d'Aman, fig. à mi-corps, grand. nat. Sig. mais non daté, peint v. 1650. T. — 1m,27. 1m,17. — Coll. de Catherine II (n° 795).

La Sainte Famille, fig. entières, dimens. moy. Sig. et daté 1645. T. — 1m,17. 0m,91. — Coll. Crozat (n° 796).

Le Retour de l'Enfant prodigue, fig. entières, grand. nat. Sig. du monog. R. V. Ryn f., peint v. 1668-1669. T. — 2m,62. 2m,50. — Coll. du duc de Bavière Clément Auguste, d'Amezune et Catherine II (n° 797).

La Parabole du maître de la vigne, fig. entières, pet. dimens. Sig. et daté 1637. B. — 0m,31. 0m,42 (n° 798).

Le Reniement de saint Pierre, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat., peint v. 1656. T. — 1m,53. 1m,68. — Coll. de Catherine II (n° 799).

La Descente de croix, fig. moyen. dimens. Sig. et daté 1634. T. — 1m,58. 1m,17. — Coll. de la Malmaison (n° 800).

L'Incrédulité de saint Thomas, fig. pet. dimens. Sig. et daté 1634. B. — 0m,55. 0m,51. — Coll. Ph. van Dyk, Gotzkowski et Catherine II (n° 801).

Danaé, fig. entière, grand nat. Sig. et daté 1656 (1656). T. — 1m,85. 2m,05. — Coll. Crozat (n° 802).

Portrait d'une vieille femme, à mi-corps, grand. nat., peint en 1654. T. — 1m,33. 1m,07. — Coll. Crozat (n° 804).

Portrait d'une vieille femme (la même que le numéro précédent), à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1654. T. — 1m,09. 0m,84. — Coll. Baudouin et Catherine II (n° 805).

Portrait d'une vieille femme (la même que les deux numeros précédents), à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1654. T. — 0m,74. 0m,63. — Coll. du comte de Brühl n° (806).

Portrait de la mère de Rembrandt, à mi-corps, grand. nat. — Sig. et daté 1643. B. — 0m,79, 0m,61. — Coll. de Catherine II (n° 807).

Portrait dit de Coppenal, à mi-corps, grand. nat. Sig. du monogr. R. H. L. 1631. T. — 1m,13. 0m,92. — Coll. du comte de Brühl (n° 808).

Pallas, à mi-corps, plus grand que nat.,

peint v. 1650. T. — 1m,17. 0m,91. — Coll. Baudouin et Catherine II (n° 809).

Étude d'un vieux Juif, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1654. T. — 1m,00. 0m,84. — Coll. Baudouin et Catherine II (n° 810).

Portrait d'homme, dit à tort *Sobieski*, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1637. B. — 0m,97. 0m,655. — Coll. de Catherine II (n° 811).

La fiancée juive, portrait de Saskia, jusqu'aux genoux, grand. nat. Sig. et daté 1634. T. — 1m,25. 1m,01. — Coll. de Catherine II (n° 812).

Portrait d'un Oriental, à mi-corps, grand. nat. Sig., peint v. 1630. T. — 0m,99. 0m,76. — Coll. Gotzkowski et Catherine II (n° 813).

Portrait du père de Rembrandt en costume militaire, en buste, un peu au-dessous de grand. nat. Sig. du monogr., peint v. 1630. B. (octogone). — 0m,36. 0m,26 (n° 814).

Portrait d'un vieillard, à mi-corps, grand. nat. peint v. 1654. T. — 1m,08. 0m,86. — Coll. du comte de Bruhl (n° 818).

Portrait d'une jeune femme, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1656. T. — 1m,02. 0m,87. — Coll. Crozat (n° 819).

Portrait d'homme, dit à tort *Menasseh ben Israël*, à mi-corps, grand. nat., daté 1945. T. — 1m,29. 1m,12. — Coll. Crozat (n° 820).

Portrait d'homme, en buste, grand. nat. Sig. et daté 166. (v. 1661). T. — 0m,71. 0m,61. — Coll. de Saint-Leu (n° 821).

La Prophétesse Anne enseignant à lire à son fils Samuel, sig. et non daté, peint v. 1650, fig. jusqu'aux genoux, grand. nat. T. — 1m,17. 0m,94. Coll. Walpole (n° 822).

Portrait d'une vieille dame, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 16.. (v. 1654). T. — 0m,88. 0m,72. — Coll. Walpole (n° 823).

Portrait d'un vieillard, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1654. T. — 0m,74, 0m,63. — Coll. du comte de Bruhl (n° 824).

Portrait d'un jeune homme, en buste, grand. nat., peint v. 1660. T. — 0m,72. 0m,56. — Coll. Baudouin et Catherine II (n° 825).

La Balayeuse, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1651. T. — 1m,00. 0m,02 — Coll. Crozat (n° 826).

Portrait du poète Jeremias de Decker, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1666. B. — 0m,71. 0m,56. — Coll. Baudouin (n° 827).

Portrait d'un jeune homme, dit à tort *l'Amiral Ph. van Dorp*, ovale, en buste grand. nat. Sig. et daté 1634. B. — 0m,70, 0m,52. — Coll. de Saint-Leu (n° 828).

Portrait d'une vieille dame, à mi-corps, grand. nat. Sig. Rembrandt, non daté (v. 1640-43). B. — 0m,76. 0m,56. — Coll. de Catherine II (n° 829).

La Réconciliation d'Ésaü et de Jacob, fig. de pet. dimens. Sig. et date 1642. B. — 0m,75. 0m,615. Acquis par Alexandre Ier, provient du château de Peterhof (non catalogué).

S. A. le prince de Leuchtemberg. — Collection exposée à l'Académie des Beaux-Arts. — Catalogue de 1886.

Portrait de Rembrandt, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1640-45. B. — 0m,72. 0m,62 (n° 108).

Comte A. W. Orloff-Davidoff.

Le Christ, fig. à mi-corps, grand. nat., peint v. 1658-1660. T. — 1m,094. 0m,07

Comte S. Straganoff.

Philosophe en méditation (Loth?), fig. pet. dimens. Sig. du monogr. R. H. I. 1630. B. — 0,585. 0m,464.

Portrait d'un jeune moine, en buste, grand. nat. Sig. et daté 1660. T. — 0m,81. 0m,67.

Prince Youssoupoff.

Suzanne et les Vieillards, fig. pet. dimens. La signat. Rembrandt 1637 paraît fausse.

Tête d'enfant, en buste, pet. dimens. Sig. Rembrant f. 1633.

Portrait de jeune homme, à mi-corps, grand. nat., peint v. 1662.

Portrait de jeune dame (pendant du précédent).

SUÈDE

Stockholm. — Musée Royal de Peinture. — Catalogue de 1887.

Repas de nuit de Claudius Civilis, connu autrefois sous le titre : *Conjuration de Jean Ziska*, fig. de grand. nat., peint en 1661. T. — 1m,00. 3m,09. Légué par Mme Peil, née Grille (n° 578).

Saint Anastase, fig. pet. dimens. Sig.

Rembrant f. 1631. B. — 0m,60. 0m,48. — Coll. de Gustave III (n° 579).

Portrait d'un vieillard, à mi-corps, grand. nat. Sig. et daté 1655. T. — 0m,89. 0m,73. — Coll. de Gustave III (n° 581).

Portrait d'une femme âgée (pendant du précédent), mêmes signat., dates, dimensions et provenance (n° 582).

Portrait de Saskia, de profil, en buste, grand. nat. Sig. du monogr. R. H, L. van Ryn, 1632. T. — 0m,72. 0m,54. — Coll. de la princesse Louise-Ulrique (n° 583).

La Jeune Servante, à mi-corps, grand. nat. Sig. et date 1654. T. — 0m,78. 0m,63. — Coll. de Piles, comte d'Hoym, de Fonspertuis, Blondel de Gaguy et Gustave III (n° 584).

Portrait d'un vieillard à mi-corps, grand. nat. Sig., non daté (v. 1632-1633). — Coll. d'Adolphe Frédéric (n° 585).

Étude de vieillard, en *saint Pierre*, à mi-corps, grand. nat. Sig. du monogr. R. H. L. van Ryn. 1632. T. — 0m,82. 0m,62 (n° 1349).

Portrait de jeune fille : peut-être la sœur de Rembrandt, ovale, en buste, grand. nat., vers 1628-1630. B. — 0m,59. 0m,62 (n° 591).

Vanas. — M. le comte Axel de Wachtmeister.

Portrait d'un jeune homme, en buste, grand. nat. Sig. du monogr. R. H. L. van Ryn. 1632. B. — 0m,63. 0m,46.

Portrait d'un jeune homme, jusqu'aux genoux, grand. nat., peint v. 1640-1645. T. — 1m,05. 0m,90.

❀

II

LES DESSINS

Si les ventes de plus en plus fréquentes des tableaux de Rembrandt qui appartiennent à des amateurs rendent déjà bien difficile la rédaction d'un catalogue de ses peintures, cette difficulté est bien plus grande encore pour l'établissement d'un catalogue des dessins du maître. Non seulement il n'est guère possible de suivre la trace de ces dessins lorsqu'une des collections qui en possédaient vient à être cédée à l'amiable, dispersée en vente publique ou partagée en famille, mais les questions d'authenticité sont aussi bien plus délicates pour les dessins que pour les tableaux. Sans parler des copies anciennes faites par des faussaires, parfois avec un talent très réel, bien des sectateurs ou des élèves de Rembrandt ont cherché à imiter sa manière, et quelques-uns d'entre eux y sont parvenus, du moins en une certaine mesure.

Nos lecteurs eux-mêmes pourront d'ailleurs s'en convaincre, car parmi les reproductions que renferme ce volume, plusieurs ont été faites d'après des œuvres de ces imitateurs, tels que S. van Hoogstraten, G. van Eeckhout, etc. ; par exemple : l'*Effet d'Orage* (pl. 77) et *la Famille de Tobie et l'Ange* (pl. 78) de la collection de l'Albertine. De même en regard de la copie du *Ganymède* (pl. 59) exécutée d'après ce tableau par une main étrangère, nous avons donné le croquis original de Rembrandt (pl. 84), qui, ainsi que cette copie, appartient au Cabinet de Dresde.

Rembrandt n'a presque jamais signé ses dessins, et si les meilleurs d'entre eux proclament assez nettement leur auteur, quand il s'agit de croquis ordinaires et de qualité moyenne, on peut, en bien des cas, hésiter à se prononcer. Dans les collections privées, et même dans les grands dépôts publics, il n'est pas rare de rencontrer, à côté des imitations dont nous venons de parler, des

répétitions, en double ou même en triple, de dessins qui depuis longtemps appartiennent à ces diverses collections et qui présentent des différences si peu sensibles qu'il faudrait les voir réunis et les confronter pour pouvoir décider entre eux. Dans la masse considérable des productions du maître en ce genre, le degré de fini et le caractère de l'exécution ne sont pas moins variés que les procédés auxquels il a eu recours et qu'il a employés tour à tour, soit séparément, soit en les combinant entre eux, avec une liberté extrême. Le crayon noir, la sanguine, la pointe d'argent, la plume d'oie ou de roseau, le pinceau ou ses doigts, l'encre ou la sépia, le blanc pour les retouches ou les corrections, les rehauts légers de couleur rouge, Rembrandt s'est servi de tous les moyens et il en a tiré les effets les plus piquants.

La chronologie de ces dessins, nous l'avons dit, soulève des problèmes plus compliqués encore. C'est surtout aux débuts de l'artiste qu'on rencontre ces études consciencieuses, précises et d'une si élégante facilité dont nous avons donné plusieurs fac-similés, mais on peut aussi, dès sa jeunesse, relever déjà quelques esquisses heurtées, sauvages, singulièrement expressives dans leur audace. D'autre part, jusqu'à la fin de sa carrière, on trouverait à signaler des études faites avec un soin minutieux, des silhouettes d'une correction absolue, des lavis où il a reproduit, avec les dégradations les plus délicates, le jeu des ombres et des lumières. Il faut donc — à moins d'avoir, par les dates d'eaux-fortes ou de tableaux pour lesquels ces dessins auraient été faits, des points de repère assurés — s'en tenir aux grandes lignes et aux périodes nettement établies.

Tout différents qu'ils fussent de ceux que les amateurs recherchaient alors de préférence, les dessins de Rembrandt étaient déjà appréciés de son vivant, mais surtout par les artistes. Lui-même d'ailleurs en prenait grand soin et nous avons vu, d'après l'inventaire dressé à la suite de la déclaration de son insolvabilité, le 25 juillet 1656, que ces dessins, qui ne remplissaient pas moins de vingt-cinq albums ou portefeuilles, avaient été classés par lui en diverses catégories. Figures nues, études d'animaux, paysages, études d'après des statues antiques, projets de compositions ou esquisses plus soignées, tous étaient ainsi répartis suivant un ordre méthodique, afin qu'il pût à l'occasion mettre la main sur ceux dont il avait besoin. A la fin de 1657, les meubles et les biens composant son actif ayant été vendus au profit de ses créanciers, les dessins qui n'avaient pas été compris dans cette vente furent mis aux enchères au mois de septembre 1658.

Plusieurs des élèves ou des amis de Rembrandt avaient déjà commencé à en recueillir : Zoomer, Six et G. Flinck surtout en avaient réuni un grand nombre, et le peintre de marines J. van de Cappelle accaparait tous ceux qu'il pouvait trouver. De Piles, l'écrivain français bien connu, nous apprend aussi qu'il en avait formé une collection, probablement pendant sa captivité en Hollande. Depuis, à côté des grands dépôts publics où les dessins de Rembrandt allaient s'immobiliser — comme le Louvre, les Cabinets de Dresde, de Berlin, de Munich, de Stockholm, de Budapest, l'Albertine, le British Museum, les Musées Fodor à Amsterdam et Teyler à Harlem, — d'autres collections privées, célèbres en leur temps, ont pour la plupart successivement changé de mains. Ce sont : en Hollande, celle du poète Feitama, de Ploos van Amstel, Verstolk van Soelen, Goll de Frankenstein, Leembruggen, de Vos, de

Kat et Blokhuysen ; en Angleterre, celles de J. Reynolds, de sir T. Lawrence, de Woodburn, W. Esdaile, Payne-Knight, lord Aylesford, et plus récemment celles de MM. Mitchell et Seymour-Haden vendues en ces derniers temps aux enchères (7 mai 1890 et 15 juin 1891) ; en France, celles de Crozat, Julienne, de Claussin, Paignon-Dijonval, Em. Galichon, Firmin Didot et Armand. Aujourd'hui les plus nombreuses et les plus remarquables de ces collections privées sont : à Londres, celles du comte Warwick, de sir Fr. Leighton, de MM. G. Salting et J.-P. Heseltine ; à Chatsworth, celle du duc de Devonshire, également possesseur, on le sait, du *Liber veritatis* de Claude Lorrain ; celles du Dr Stracter à Aix-la-Chapelle et de M. A. von Beckerath à Berlin ; enfin en France celles de Mgr le duc d'Aumale et de M. Léon Bonnat ; cette dernière et celle de M. Heseltine sont les plus importantes et les plus choisies que nous connaissions.

Les prix des dessins de Rembrandt ont toujours été en augmentant. Jusque vers le milieu du siècle dernier ils étaient restés cependant assez peu élevés. Crozat, qui professait une véritable passion pour le maître, avait réuni plus de 300 de ces dessins, et si, comme nous l'apprend Mariette dans la notice qu'il a consacrée à cet amateur, il avait eu l'amer regret de voir lui échapper « le célèbre cabinet de M. Flinck de Rotterdam (1) que milord Devonshire lui avait enlevé », il avait pu, du moins, acquérir la plupart des dessins recueillis par de Piles et parmi ces derniers, sans doute, plusieurs de ceux qui avaient appartenu à van de Cappelle. A la vente Crozat (1741), 106 de ces dessins de Rembrandt furent achetés par le comte G. de Tessin, alors ambassadeur de Suède à Paris, et probablement à un prix assez minime, car, pour une somme de 5 072 livres 10 sous, ce dernier avait acquis 7 000 dessins, ce qui les met, en moyenne, à moins de 0 fr. 75 la pièce. Heureux temps où les amateurs pouvaient à ce taux se procurer des satisfactions pareilles et faire du même coup un bon placement ! Les dessins de Rembrandt, en effet, ne devaient pas tarder à augmenter de valeur. Josi, dans la préface du Recueil de fac-similés de Ploos van Amstel, constate qu'il n'est aucun maître dont les ouvrages aient « graduellement haussé de prix comme ceux de Rembrandt et que ses plus beaux paysages ainsi que ses dessins historiques s'élèvent de 500 à 1000 florins », au moment où il écrit. Mais depuis cette époque, et surtout à partir du milieu de notre siècle, les prix sont devenus bien plus élevés encore. A la vente Verstolk van Soelen, en 1847, le *Portrait d'Anslo* atteignait 2 100 francs, un *Paysage* 2 812 francs, une *Vue des anciens remparts d'Amsterdam* 3 125 francs. Un dessin, contesté avec raison depuis lors, *la Vierge à son lit de mort*, était poussé jusqu'à 3 717 francs, et en 1883, à la vente de Vos, jusqu'à 6 510 francs. A cette dernière vente, nous noterons les prix suivants : une *Étude de vieillard* 8 400 francs ; une autre *Étude* à la sanguine, dont nous avons donné le fac-similé, était achetée 2 142 francs pour le Musée de Berlin, qui se rendait aussi acquéreur, moyennant 9 240 francs, du *Garçon récalcitrant*, que nous avons également reproduit. Enfin un *Paysage hollandais* était payé 6 691 francs et une *Vue des remparts d'une ville* devenait la propriété du Musée Teyler au prix de 10 920 francs.

(1) Le fils de G. Flinck, l'élève de Rembrandt. Sa collection, formée par son père, se composait surtout de paysages dessinés d'après nature et nous en avons reproduit un grand nombre.

Dès le siècle dernier, plusieurs graveurs ont essayé de copier quelques-uns des dessins de Rembrandt ou du moins de ceux qui lui étaient alors attribués. Mais la critique d'art était, à ce moment, fort rudimentaire, et, la vanité ou l'intérêt des possesseurs aidant, bien des pièces plus que douteuses se glissèrent parmi ces reproductions. Telle est, entre autres, la série des dix compositions relatives à l'*Histoire de Joseph* qui fut acquise pour le Louvre à la vente Revoil, en 1842, et qui avait été gravée sous le nom de Rembrandt par le comte de Caylus, bien qu'elle ne soit certainement pas du maître (1). Dans le recueil de fac-similés de ce genre commencé en 1765 par Cornelis Ploos van Amstel et continué après sa mort, en 1800, par C. Josi (2), la plupart des œuvres reproduites sont d'une authenticité tout à fait suspecte. Ces diverses tentatives de fac-similés ne brillent pas non plus par une exactitude bien scrupuleuse et elles n'offrent souvent avec les originaux qu'une assez vague ressemblance.

Il était réservé à la photographie de nous fournir des copies d'une fidélité absolue. MM. Braun, les premiers, sont entrés dans cette voie en nous faisant connaître les dessins les plus remarquables qui se trouvent dans les principales collections de l'Europe, ou qui ont figuré à diverses expositions, telles que celle de l'École des Beaux-Arts en 1879. Cependant, tandis que l'œuvre gravé de Rembrandt suscitait presque simultanément un grand nombre de publications, ses dessins jusqu'à ces derniers temps avaient été un peu négligés. Le savant et actif directeur du Cabinet de Berlin, M. le Dr F. Lippmann, s'est proposé de combler cette lacune. Avec l'aide des critiques ou des amateurs qui se sont particulièrement occupés du maître, il a entrepris de donner sur ce point satisfaction aux admirateurs toujours plus nombreux que Rembrandt compte à notre époque. La publication des quatre livraisons qui forment ce beau recueil vient d'être terminée (3), et chacune de ces livraisons contient cinquante phototypies exécutées d'après des dessins pour la plupart inédits. C'est à ce magnifique ouvrage que, grâce à l'obligeance de M. Lippmann, nous avons pu emprunter le plus grand nombre des reproductions de dessins de Rembrandt qui ornent ce volume. Rapprochées de celles des eaux-fortes et des tableaux du maître, ces reproductions nous montrent son talent sous un jour nouveau. Plusieurs d'entre elles sont aussi dues à l'amabilité de MM. Scholten, directeur du Musée Teyler, Haverkorn de Ryswyk, directeur du Musée Boymans, et Baër, photographe à Rotterdam. Enfin M. G. Upmark, directeur du Musée de Stockholm, a bien voulu nous autoriser à faire photographier quelques-unes des pièces les plus intéressantes de cette belle collection, enrichie au siècle dernier par l'achat d'une grande partie du fonds de Crozat.

Quant à la rédaction de ce catalogue, forcément assez succinct, bien que nous ayons cherché à le rendre aussi complet que possible, nous avons nous-même vu et noté sur place la plupart des œuvres qui le composent. Pour celles qui se trouvent dans les grands dépôts publics, les conservateurs de ces

(1) D'accord avec M. Bredius, je crois qu'il convient de la restituer à Aert de Gelder.

(2) *Collection d'imitations de dessins d'après les principaux maîtres hollandais ou flamands.* C. Josi; Londres, 1821.

(3) *Original Drawings by Rembrandt, reproduced in Phototype.* Berlin, Londres, Paris, in-fol. 1890-1891.

dépôts nous ont prêté le plus utile concours et nous devons des remerciements particuliers à MM. le Dr W. de Seidlitz et Hofstede de Groot, à Dresde, à M. le Dr Schmidt, à Munich, à M. le Dr Richard Graul, directeur des *Graphischen Künste* de Vienne; à M. Duplessis, directeur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale, et au Louvre, à MM. G. Lafenestre et H. de Chennevières. En ajoutant à ces noms ceux de MM. G. Salting et J.-P. Heseltine à Londres, et celui de M. Léon Bonnat, à Paris, je ne fais qu'acquitter une dette de reconnaissance pour l'affectueux accueil et les précieuses communications que j'ai reçus d'eux.

ALLEMAGNE

Aix-la-Chapelle. — M. le Dr Stræter.

Jesus-Christ au jardin des Oliviers, plume, lavé de bistre. — 0m,170. 0m,210. — Coll. Vis Blokhuyzen.

Mise au Tombeau, plume, au revers : étude pour l'eau-forte, la *Décollation de saint Jean*. — 0m,255. 0m,200. — Coll. Vis Blokhuyzen.

Deux hommes et une femme, plume; — 0m,100. 0m,140. Coll. Six et Vis Blokhuyzen.

Un Vieillard assis. Plume. — Coll. Galichon et Suermondt.

Trois feuilles de croquis de têtes d'hommes et de femmes, à la plume. — Coll. Galichon et Suermondt.

Lion couché, étude à la plume, rehaussé de bistre. — 0m,100. 0m,490. — Coll. de Vos.

Paysage, avec un canal et un village dont le clocher s'élève au-dessus de la campagne, à la plume, lavé de sépia. — 0m,089. 0m,115. — Coll. J.-P. Zomer, Goll van Frankenstein et van Cranenburgh.

Le Vieux Saule, peut-être une étude pour l'eau-forte : *Vue d'Omval*, à la plume lavé de sépia. — 0m,220. 0m,120. — Coll. Revil, van den Zande et de Kat.

Berlin. — Cabinet du Musée Royal.

Tête de femme, vue presque de profil. Plume. 0m,063. 0m,061. — Coll. Hausmann.

Homme debout (un apôtre ou un prêtre) et à gauche une femme à genoux, près de là un troisième personnage, plume. — 0m,117. 0m,117.

Jeune Femme assise devant une table sur laquelle est posé un violon. Plume, lavé de bistre. — 0m,169. 0m,187. Au revers une tête de femme. — Coll. von Nagler.

Philémon et Baucis, un homme assis devant une table, au premier plan, une figure assise par terre près d'un feu, et derrière une autre figure debout, à gauche, avec l'inscription : « d. oude filemon on van t mes in d mond en d hand op d vloer omgeswicht : » Croquis à la plume. — 0m,131. 0m,192. — Coll. J.-D. Bohm et Hausmann.

Un Mendiant, coiffé d'un grand chapeau et se dirigeant vers la droite. Crayon noir. — 0m,170. 0m,075. — Coll. Hausmann.

La Circoncision, un grand prêtre, un assistant, les deux époux et des spectateurs. Plume, avec lavis de sépia. — 0m,203. 0m,287. — Coll. Lawrence, Esdaile et Suermondt.

Paysage, avec un pont sur un cours d'eau, une chaumière et des arbres. Crayon noir. — 0m,097. 0m,139.

Paysage, avec un cours d'eau et deux barques, des arbres et des maisons. Crayon noir. — 0m,095. 0m,157.

Paysage, avec deux chaumières au toit bas et une flaque d'eau. Croquis au crayon. — 0m,086. 0m,172. — Coll. J.-D. Bohm et W. Koller.

Paysage, chemin longeant un cours d'eau, avec des maisons et des arbres. Crayon noir. — 0m,098. 0m,151. Au revers, une figure d'homme, à mi-corps, esquissée en quelques traits.

Un Homme assis sur un tertre, et plus loin, sur une éminence, une maison entourée d'arbres. Plume. — 0m,206. 0m,333. — Coll. Blokhuyzen et Suermondt.

Vieille Femme assise sur un fauteuil et tenant un livre dans sa main gauche. Plume. — 0m,161. 0m,172. Au revers, tête d'un homme barbu, coiffé d'un haut turban, plume. — Coll. von Nagler.

Vieillard assis dans un fauteuil, la tête un peu inclinée, les mains jointes. Sanguine avec retouches de crayon noir. — 0m,226. 0m,157. — Coll. Ploos van Amstel, Dupper et Suermondt.

Saskia, coiffée d'un grand chapeau de paille et tenant une fleur à la main; au-dessous, de la main de Rembrandt : « dit is naer myn huysvrou geconterfeyt do sy 21 yaer oud was den derden Dach als wy getroudt waere de 8e yunyus 1633 ». Crayon de mine de plomb sur parchemin. — 0m,185. 0m,107.

Rembrandt, en buste et de face, tête nue. Plume rehaussé de lavis. — 0m,125. 0m,137. — Coll. Th. Lawrence et W. Esdaile.

Le Portement de croix. Le Christ affaissé sous la croix, et la Vierge défaillante; à gauche, un des larrons portant sa croix. Plume. — 0m,145. 0m,260.

Portrait d'André Doria, en buste, et de profil, avec l'inscription de la main de Rembrandt : « Andreas d. Aurea. hartog van Genuwa ». Plume. — 0m,108. 0m,202. — Coll. J. Robinson.

Femme assise, en costume oriental. Plume avec lavis de sépia, retouches de blanc. — 0m,200. 0m,162. — Coll. J. Robinson.

Un Homme à grande barbe, coiffé d'un grand chapeau et debout. Crayon noir sur papier de Chine. — 0m,135. 0m,097.

Une Femme portant un sac sur les épaules, avec une petite fille marchant à côté d'elle et une vieille femme vue de dos. Croquis au crayon noir. — 0m,090. 0m,111.

La Déposition de la croix, avec la Vierge, trois autres femmes à genoux et deux hommes debout autour du linceul. Au revers, un sujet érotique. Croquis à la plume. — 0m,172. 0m,154.

L'Annonciation, à gauche la Vierge assise, à droite l'ange avec le bras droit élevé. Ce dessin exécuté par F. Bol a été magistralement corrigé, à grands traits, par Rembrandt. Sanguine, rehaussée de bistre, avec retouches de blanc. — 0m,173. 0m,231. — Coll. Lawrence, W. Esdaile et Bale.

Paysage. Une plaine avec un cours d'eau et à gauche un troupeau de vaches et une femme qui trait l'une d'elles. Plume et lavis. — Coll. Th. Lawrence, Esdaile et Bale.

Croquis de sept Têtes ou demi-figures d'hommes et de femmes, réunies sur une même feuille. Plume. — 0m,178. 0m,185. — Coll. Th. Lawrence, Esdaile et Bale.

Feuille de croquis de femmes et d'hommes, avec un enfant qui pleure. Plume. — 0m,218. 0m,186. — Coll. Legay, Esdaile et Bale.

Paysage avec deux chaumières et un groupe de six paysans. Au revers, un autre *Paysage* avec une route et une ville dont on aperçoit le clocher. Mine de plomb sur parchemin. — 0m,109. 0m,192 — Coll. Esdaile et Bale.

Étude d'une femme, richement habillée, debout, la main gauche sur la hanche. Plume, légèrement lavé et retouché de blanc. — 0m,138. 0m,094. — Coll. J. Thane, W. Esdaile et A. Posonyi.

Étude pour une Mise au Tombeau. Plume et sépia. — 0m,124. 0m,149. — Coll. E. Durand et Posonyi.

Déposition de la croix. Plume et sépia, retouches de blanc. — 0m,195. 0m,213. — Coll. Posonyi.

Caïn et Abel offrant à Dieu un sacrifice. Plume et sépia, rehauts de blanc. — Coll. Mariette, Beurnonville et Posonyi.

Une Femme assise et lisant avec des lunettes. Plume et sépia. — 0m,120. 0m,072. — Coll. Pulszky, von Rath et Posonyi.

Le Christ déposé de la Croix et des assistants en pleurs autour du cadavre étendu. Plume, sépia et rehauts de blanc. — 0m,149. 0m,194. — Coll. Pulszky, von Rath et Posonyi.

Pyrame et Thisbé agenouillée à côté de lui. Plume et sépia. — 0m,164. 0m,192. — Coll. Pulszky, von Rath et Posonyi.

Pyrame et Thisbé. Plume et sépia. — 0m,110. 0m,186. — Coll. S. Zoort, Dreux et Posonyi.

Pyrame et Thisbé agenouillée près de son cadavre. Plume et sépia. — 0m,267. 0m,196. — Coll. Bohm, Gsell, von Rath, Pulszky et Posonyi.

Paysage, avec deux chaumières sous de grands arbres. Plume et sépia. — 0m,196. 0m,310. — Coll. Pulszky, von Rath et Posonyi.

Étude pour le groupe des Malades implorant le Christ dans la *Pièce aux 100 florins* (en sens inverse de l'eau-forte). Plume et sépia. — 0m,144. 0m,185. — Coll. Durand, Th. Rousseau et Posonyi.

Le Songe de Jacob, sur les marches de l'échelle mystérieuse deux anges et deux têtes de chérubins. Plume et sépia. — 0m,200. 0m,190. — Coll. de Festetis et Bohm.

Le Bon Samaritain. Plume et sépia. — 0m,165. 0m,195. — Coll. Gavet, Pulszky, von Rath, Engert et Posonyi.

Repos dans la fuite en Égypte, l'ange donnant ses ordres à Joseph. Plume et

sépia, rehauts de blanc. — 0m,145. 0m,188. — Coll. Andreossy, Beurnonville, Gigoux et Posonyi.

Les Adieux de l'Enfant prodigue. Plume et sépia. — 0m,192. 0m,274. — Coll. Pulzsky, von Rath, Posonyi et Gsell.

Le Christ au jardin des Oliviers, retrouve les apôtres endormis. Plume et sépia. — 0m,178. 0m,242. — Coll. Lawrence, Esdaile, Desperet, Galichon et Posonyi.

Le Vieux Tobie, sa femme et la chèvre. Plume. — 0m,147. 0m,195. — Coll. Pulszky, von Rath et Posonyi.

Judith et sa servante se disposant à entrer dans la tente d'Holophernе; à côté deux autres figures de femmes. Plume. — 0m,161. 0m,169. — Coll. Pulszky, von Rath et Posonyi.

Un Homme priant devant un crucifix, à côté de lui un autre homme également en prières. Plume et sépia. — 0m,169. 0m,179. — Coll. W. Koller et Posonyi.

Un Prince d'Orient donnant audience (Joseph et ses frères?); un homme agenouillé à ses pieds et trois autres assistants. Plume. — 0m,186. 0m,179. — Coll. Pulszky, von Rath, Koller et Posonyi.

Philémon et Baucis. Plume. — 0m,140. 0m,138. — Coll. Bohm, Pulszky, von Rath, Festetits et Posonyi.

Un Oriental en riche costume, et à droite, une autre figure vue de dos, entre eux un troisième personnage à peine indiqué. Plume. — 0m,168. 0m,143. — Coll. Bohm et Posonyi.

Trois Juifs conversant entre eux. Plume sur papier du Japon. — 0m,123. 0m,071. — Coll. van der Schafft, Habich et Posonyi.

Un Oriental, coiffé d'un béret et portant un grand manteau. Plume. — 0m,110. 0m,075. Au revers : des cavaliers devant la porte d'une ville. — Coll. Reynolds, Lawrence, Esdaile et Posonyi.

Un Oriental, coiffé d'un turban; à côté de lui, à droite, un autre personnage à peine indiqué. Crayon noir. — 0m,123. 0m,071. — Coll. Pulszky, von Rath et Posonyi.

Un Oriental, presque de profil, appuyé sur une canne. Plume. — 0m,150. 0m,82. — Coll. Esterhazy, Pulszky, von Rath et Posonyi.

Un Homme avec un grand manteau et un chapeau à haute forme; à gauche, une femme. Plume. — 0m,110. 0,81. — Coll. Bohm et Posonyi.

Un Jeune Garçon occupé à oter sa chaussure. Au revers, une tête d'homme imberbe, coiffé d'une toque de fourrure. Plume et sépia. — 0m,123. 0m,75. — Coll. Bohm, Pulszky, von Rath et Posonyi.

Un Village, près d'un canal; au centre, une maison avec un pignon élevé. Plume sur papier rougeâtre. — 0m,75. 0m,168. — Coll. van der Willigen, Hebich et Posonyi.

Le Poète Vondel devant sa maison. Plume et crayon rouge avec lavis. — 0m,217. 0m,241. — Coll. de Vos.

La Cène d'après Léonard de Vinci. Sig. et daté 1635. Plume. — 0m,125. 0m,381. — Coll. Th. Lawrence, W. Esdaile et J. de Vos.

L'Enfant colère, emporté par sa mère. Plume et lavis. — 0m,206. 0m,143. — Coll. de Vos.

La Vieille Aveugle, elle est appuyée sur un bâton et sa main gauche est posée sur les épaules d'un enfant debout devant elle; au-dessous, un mendiant. Au revers, figure d'un homme avec une toque garnie de fourrure. Plume. — 0m,185. 0m,170. — Coll. Th. Hudson, Reynolds, Th. Lawrence, W. Esdaile, de Kat et J. de Vos.

Feuille de croquis de personnages et de têtes. Plume et sépia. — 0m,167. 0m,196. — Coll. Lawrence et Esdaile.

Manué et sa femme, effrayés à la vue de l'ange qui leur annonce la naissance de Samson. Plume et sépia. — 0m,175. 0m,190. Au revers, un homme, le bras étendu, vu à mi-corps. — Coll. Th. Lawrence et Esdaile.

M. A. von Beckerath.

Suzanne au bain, vue de face, deshabillée, elle se voile en apercevant les vieillards. Plume et sépia. — 0m,149. 0m,177. — Coll. lord Egmond et Roussell.

Suzanne au bain, elle est assise nue sur un banc; derrière elle, les vieillards. Signé en bas : R. f. Sanguine. — 0m,236, 0m,363. — Coll. Gigoux, Andreossy.

David et Jonathan? au milieu d'un paysage. Plume et sépia. — 0m,132. 0m,216. — Coll. C. Gasc.

Esther, Assuérus et Aman. Plume et sépia. — 0m,160. 0m,222. — Coll. Goll de Frankenstein.

Le Prophète Nathan et David. Plume et sépia. — 0m,145. 0m,173. — Coll. Klinkosch.

Le Sacrifice de Manué; sa femme, debout

derrière lui, détourne la tête à la vue de l'ange. Plume et sépia. — 0m,167. 0m,224. — Coll. Roussel.

Abraham renvoie Agar et Ismaël. Plume et sépia. — 0m,182. 0m,220. Coll. Robert Dumesnil et Paignon-Dijonval.

Abraham renvoie Agar et Ismaël. Plume et sepia. — 0m,139. 0m,151.

Jacob et Esaü. Plume et sépia. — 0m,159. 0m,204. — Coll. lord Egmont et Roussell.

Le Songe de Jacob. Plume et sépia — 0m,180. 0m,192.

Étude pour le Songe de Jacob. Plume et sépia. — 0m,101. 0m,130. — Coll. Lawrence et Esdaile.

Isaac bénit Jacob. Rébecca debout derrière le lit. Plume et sépia. — 0m,125. 0m,172.

Le Christ au jardin des Oliviers. Plume et sépia. — 0m,181. 0m,234. — Coll. Lawrence, Esdaile et Roussell.

Le Christ comparaissant devant Hérode ou Caïphe ?. Plume et sépia. — 0m,151. 0m,197. — Coll. Roussell.

La Mise au Tombeau. Plume et sépia. — 0m,170. 0m,228. — Coll. Klinkosch et de Festetis.

L'Enfant prodigue? Plume et sépia. — 0m,189. 0m,218. — Coll. Gigoux.

Le Christ ressuscite la fille de Jaire. Plume et sépia. — 0m,198, 0m,198. Au revers une *petite tête de jeune homme.* — Coll. Seymour-Haden.

Le Christ est fait prisonnier. Judas s'approche de lui pour l'embrasser. Plume et sépia. — 0m,190. 0m,225.

Le Christ faisant venir à lui les petits enfants. Plume et sépia. — 0m,204. 0m,298. — Coll. Woodburn et Roussell.

Étude pour une Descente de Croix. Plume et sépia. — 0m,255. 0m,213. — Coll. van der Willigen, Temminck, Hooft et van der Schaft.

Pilate rendant son jugement? Composition avec de nombreuses figures. Plume et sépia. — 0m,211. 0m,262. — Coll. Klinkosch et S. Festetis, gravé par Ad. Bartsch.

Présentation au Temple. Plume et sépia. — 0m,200. 0m,234. — Coll. Roussell et comte de Fries.

Le Bon Samaritain. Le blessé est au lit, et avant de s'éloigner le bon Samaritain remet de l'argent à son hôte. Plume et sépia. — 0m,141. 0m,227. — Coll. Roussell, Lawrence, Esdaile et Dimsdale.

Le Christ guérissant les malades? Plume et sépia, avec quelques rehauts. — 0m,179. 0m,247.

Parabole des Travailleurs de la vigne. Plume et sépia. — 0m,176. 0m,251.

Adoration des Mages. Plume et sépia. — 0m,173. 0m,228. — Coll. Klinkosch et Festetis.

Étude pour une sainte Famille? Plume et sépia. — 0m,102. 0m,132. — Coll. Roussell.

L'Offrande de la veuve. Dessin à la plume rehausse de sépia et très étudié. — 0m,190. 0m,310. — Coll. Woodburn, Esdaile, Lawrence et Roussell.

Étude d'un vieillard assis. Plume et sépia. — 0m,091. 0m,065. — Coll. Klinkosch.

Deux Hommes causant ensemble. Plume et lavis à l'encre. — 0m,140. 0m,100.

Étude d'homme avec un turban. Plume et sépia. — 0m,117, 0m,114.

Deux Études d'homme, réunies sur le même carton. Plume et sépia. — 0m,063. 0m,060 et 0m,053. 0m,053. — Coll. Seymour-Haden et Bouverie.

Étude d'homme, avec une toque élevée. Plume et sépia. — 0m,108. 0m,090. Au revers : quelques traits de figures vaguement indiquées.

Mendiant aveugle, avec un chien attaché et un enfant. Crayon noir. — 0m,126. 0m,078.

Étude de sept femmes assises près d'un escalier. Plume et sépia. — 0m,189. 0m,125.

Étude de vieillard assis, vu de face. Plume et sépia. — 0m,091. 0m,065. — Coll. Klinkosch.

Jeune Homme assis et lisant. Plume et sépia. — 0m,098. 0m,104. — Coll. Dimsdale et Esdaile.

Croquis d'un homme en buste. Plume et sépia. — 0m,077. 0m,072. — Coll. Gigoux.

Croquis d'homme écrivant et vu de face. Plume et sépia. — 0m,077. 0m,072. — Coll. Gigoux.

Étude d'homme, coiffé d'un turban et assis près d'une table couverte de livres. Plume et sépia. — 0m,096. 0m,083. — Coll. Gigoux.

Étude de femme, assise, à demi nue, probablement pour une *Suzanne au bain.* Crayon noir. — Coll. Andreossy et Gigoux.

Deux Études de têtes d'hommes, réunies

sur le même carton. Au crayon. — 0m,110. 0m,105 et 0m,075. 0m,076. — Coll. Gigoux.

Cinq petites têtes, réunies sur le même carton : 1° *Jeune homme* aux longs cheveux. Plume et sépia. — 0m,036. 0m,028; — 2° *Vieille femme*. Plume et sépia. — 0m,035. 0m,030; — 3° *Jeune fille* aux longs cheveux. Sanguine. — 0m,054. 0m,051; — 4° *Tête grotesque* avec la bouche ouverte. Crayon clair. — 0m,040. 0m,039; — 5° *Tête d'homme* avec un bandeau sur un œil. Crayon clair. — 0m,040. 0m,037.

Vieillard assis et lisant, dessin très soigné au crayon noir et à la sanguine. — 0m,290. 0m,205.

Intérieur, avec un bœuf? tué et suspendu; à côté plusieurs figures. Plume et lavis très large au pinceau. — 0m,133. 0m,180.

Composition allégorique, un homme assis et la Mort s'avançant vers lui. Plume et sépia. — 0m,232. 0m,199.

Bélisaire? Au premier plan, un mendiant auquel un homme debout fait l'aumône; à côté, un autre homme debout. Au-dessus, une inscription de huit lignes, où il semble qu'on lit le nom de Bélisaire. Plume et sépia. — Coll. Posonyi.

Paysage, avec la carcasse d'un bateau et des ouvriers. Plume et sépia. — 0m,148. 0m,232.

Étude pour les Syndics, esquisse très large pour les trois personnages de gauche, offrant quelques différences avec le tableau. Indication d'autres figures. Plume et sépia. — 0m,177. 0m,205. — Coll. Gigoux.

Un Couple amoureux, un jeune homme entourant de son bras le cou d'une jeune fille. Plume, sépia avec quelques rehauts. — 0m,151. 0m,070.

Étude pour un Charlatan, plume et sépia. — 0m,197. 0m,141. — Coll. Bohm.

L'Entretien, un homme causant avec un autre. Plume et sépia. — 0m,125. 0m,079. — Coll. Gigoux.

Le Blessé; il est secouru par un autre homme; deux autres personnages le regardent avec compassion. Plume et sépia. — 0m,108. 0m,113. — Coll. Roussell.

Étude de Paysage, des maisons et des arbres. Crayon noir. — 0m,113. 0m,162. — Coll. Andreossy et Gigoux.

Paysage, avec une chaumière et un arbre; à gauche, un chemin. Plume et sépia. — 0m,132. 0m,232.

Un Cours d'eau, avec des bateaux; au loin des maisons, un moulin. Plume et sépia. — 0m,145. 0m,274.

Groupe d'arbres, avec une construction. Plume et sépia. — 0m,092. 0m,170. Au revers : *Étude d'intérieur*. — Coll. Roussell.

Groupe d'arbres, avec de l'eau et quelques barques. Plume et sépia. — 0m,101. 0m,176. — Coll. Roussell.

Cours d'eau, avec des arbres à gauche, et à droite un chemin avec un homme et un enfant. Crayon noir. — 0m,120. 0m,185. — Coll. Andreossy et Gigoux.

Un Chemin, avec une femme et un enfant vus de dos. Plume et sépia. — 0m,099. 0m,235. Au revers : fragment d'un homme à genoux, à la sanguine, retouches au crayon noir.

Un Étang, des arbres sur les bords. Plume et sépia avec un peu de violet. — 0m,130. 0m,196.

Paysage, avec un arbre au centre et une hutte à droite. Crayon noir. — 0m,153. 0m,233. — Coll. Gigoux.

Tentation de saint Antoine; au centre le saint vu de dos, à droite un diable qui lui parle. Plume et sépia. — 0m,165. 0m,176. — Coll. Maris.

Brême. — Musée (Kunst-Halle).

Dromadaires, étude d'après nature; pierre noire. — Daté 1633.

Cassel. — M. Ed. Habich.

Chasse au lion, à la plume.

Le Bon Samaritain, plume et bistre, daté 1644.

Pietà, avec les Saintes Femmes et saint Jean entourant le Christ. Plume.

Scène d'intérieur, un vieillard lisant devant son foyer, et sa femme qui l'écoute. Plume.

Dresde. — Cabinet du Musée Royal.

Le Sacrifice d'Abraham, à la plume, cintré du haut. — 0m,180. 0m,155.

Samson combattant contre un lion, croquis à la plume. — 0m,177. 0m,260.

Saül se précipitant sur son épée, à la plume rehaussé de bistre. — 0m,173. 0m,210.

Le Jugement de Salomon (?), à la plume et au bistre, fausse signature. — 0m,199. 0m,306.

La Promesse du Seigneur à Abraham, à la plume, cintré du haut. — 0m,197. 0m,266.

Joseph expliquant les Songes dans la prison, à la plume. — 0m,197. 0m,190.

L'Ange montrant le poisson à Tobie qui recule épouvanté, à la plume. — 0m,160. 0m,160.

L'Ange quittant la famille de Tobie, étude à la plume pour le tableau du Louvre. — 0m,198. 0m,177.

Un Vieillard assis faisant lire un enfant agenouillé devant lui (?), à la plume. — 0m,187. 0m,235.

L'Ange annonçant à Zacharie la naissance de saint Jean, à la plume. — 0m,107. 0m,279.

L'Adoration des Bergers (?), à la plume rehaussé de bistre. — 0m,155. 0m,225.

La Circoncision, à la plume. — 0m,206. 0m,224.

La Vierge avec l'enfant Jésus, réminiscence de la *Vierge à la chaise* de Raphaël, à la plume. — 0m,197. 0m,170.

Jésus parmi les docteurs, à la plume lavé de sépia, fausse signature. — 0m,193. 0m,208.

Le Baptême du Christ, à la plume rehaussé de lavis. — 0m,165. 0m,255.

La Tentation du Christ, esquisse à la plume. — 0m,185. 0m,220.

Le Départ de l'Enfant prodigue (?), à la plume avec lavis. — 0m,193. 0m,275.

Le Retour de l'Enfant prodigue, à la plume avec lavis. — 0m,188. 0m,267.

Un Vaisseau sur une mer agitée, esquisse à la plume pour la *Barque de saint Pierre* de M. Hope-of-Deepdene. — 0m,197. 0m,300.

La Flagellation du Christ, à la plume avec rehauts de bistre. — 0m,185. 0m,260.

Ecce Homo, à la sanguine. — 0m,337. 0m,272.

Le Christ sur la montagne des Oliviers, à la plume. — 0m,188. 0m,162.

Le Christ pleuré par les Saintes Femmes, à la plume. — 0m,182. 0m,260.

Ensevelissement du Christ, à la plume, cintré du haut. — 0m,250. 0m,185.

Le Christ apparaissant à Madeleine, à la plume. — 0m,190. 0m,270.

Un Chef oriental vainqueur de son ennemi, dessin à la plume et au bistre. — 0m,180. 0m,225.

Un Oriental debout auprès d'une femme couchée, à la plume, cintré du haut.

Un Homme nu, à genoux dans la campagne (saint Jérôme?), à la plume. — 0m,130. 0m,108.

Vieillard en prière (?), à la plume. — 0m,130. 0m,128.

Un Homme debout en costume oriental, à la plume. — 0m,190. 0m,246.

L'Enlèvement de Ganymède, esquisse pour le tableau de Dresde (1635), à la plume rehaussé de lavis. — 0m,183. 0m,160.

Diane surprise par Actéon, à la plume, rehaussé de bistre, fausse signature. — 0m,246. 0m,347.

Le Pasteur Henri Swalm, esquisse au crayon noir pour le portrait du Musée d'Anvers (1637). Signature fausse. — 0m,227. 0m,168.

Un Vieillard assis, avec une toque et un bâton, à la plume, au bistre. — 0m,130, 0m,110.

Une Jeune Femme au lit, à la plume, au bistre. — 0m,150. 0m,138.

Un Jeune Homme avec chapeau à larges bords (?), à la plume, au bistre. — 0m,182. 0m,140.

Un Géographe (?), à la plume avec rehauts de bistre. — 0m,214. 0m,175.

Un Vieux Mendiant, esquisse au crayon noir (v. 1630). — 0m,254. 0m,190.

Une Vieille Femme endormie, au crayon noir (v. 1630). — 0m,250. 0m,200.

Une Vieille Femme assise, à la plume. — 0m,121. 0m,110.

Un Vieillard regardant par la fenêtre, à la plume avec lavis. — 0m,170. 0m,105.

Une Jeune Fille assise et coiffée d'une large cape, et à droite croquis du profil de la même figure, à la plume. — 0m,110. 0m,122.

Deux Femmes avec un enfant au maillot, croquis à la plume, au bistre. — 0m,130. 0m,110.

Un Homme et une Femme tenant son enfant, assis à table (?), plume et lavis de bistre. — 0m,127. 0m,162.

Départ pour la chasse au faucon (?), croquis à la plume. — 0m,214. 0m,252.

Une Figure jusqu'aux genoux, un homme en pied et une femme assise, à la plume et au bistre. Au-dessous : croquis de deux personnages, un vieux et un jeune ; esquisses à l'encre, peut-être pour l'eau forte : les *Trois Croix*. — 0m,195. 0m,205.

Deux Personnages prenant congé l'un de l'autre, à la plume et sépia, les coins cintrés du haut. — 0m,192. 0m,246.

Une Femme au lit, et, à droite, quatre autres personnages, à la plume. — 0m,190. 0m,270.

Deux Hommes dans une cour de ferme, avec un âne, et un autre homme devant sa

porte, cintré du haut, à la plume rehaussé de lavis. — 0m,177. 0m,305.

Un Homme assis devant une table, à la plume. — 0m,125, 0m,106.

Deux Personnages devant une porte, croquis à la plume. — 0m,180. 0m,208.

Étude d'homme assis, vu de dos (?), esquisse à la plume avec rehauts de sépia. — 0m,204. 0m,158.

Étude d'homme assis, regardant à droite (?), croquis à la plume et au pinceau. — 0m,180. 0m,130.

Femme couchée, le visage de profil, croquis à la plume. — 0m,142. 0m,175.

Jeune Homme endormi, peut-être une étude pour l'*Antiope*, à la plume et au pinceau. — 0m,184. 0m,136.

Jeune Homme assis et lisant (?), à la plume et au pinceau. — 0m,176. 0m,120.

Jeune Homme debout, laissant tomber une pique (?), plume et lavis au bistre. — 0m,245. 0m,190.

Deux Têtes de chameau (?), à la plume. — 0m,107. 0m,173.

Études de lion (?), à la plume et au crayon. — 0,210. 0m,155.

Étude d'un lion, plume et lavis. — 0m,137. 0m,168.

Une Ferme entourée d'arbres, étude à la plume, peut-être pour l'eau-forte *la Chaumière et la Grange* (1641); signature fausse. — 0m,326. 0m,183.

Une Chaumière et un arbre, croquis à la plume, peut-être pour l'eau-forte *les Trois Chaumières*, vers 1650. — 0m,165. 0m,245.

Porte d'une ville, avec lointain, à la plume. — 0m,178. 0m,257.

Les Fossés d'une ville, avec des maisons et un moulin à vent; plume et lavis. — 0m,170. 0m,247.

Groupes d'arbres devant une chaumière, plume et lavis, peut-être une étude pour *la Grange à foin et le Tronpeau* (1650). — 0m,140. 0m,204.

Chaumière entourée d'arbres, croquis à la plume, peut-être pour la *Chaumière au grand arbre* (1641). — 0m,165. 0m,195.

Vue d'un Rempart de ville, à la plume, au bistre. — 0m,170. 0m,253.

La Place du Marché à Rotterdam (?), plume et lavis. — 0m,158. 0m,208.

Cabinet du prince George de Saxe.

(Tous ces dessins, sauf les trois derniers, proviennent de la collection de J.-G.-A. Frensel, vendue à Dresde le 7 août 1837.)

Loth et ses filles, à la plume. — 0m,140. 0m,170.

Sara conduisant Agar à Abraham (?), à la plume. — 0m,158. 0m,195.

Agar et Ismaël dans le désert, plume et sépia. — 0m,140. 0m,165.

Esther, Assuérus et Aman, à table (?), plume et lavis; variante d'un dessin du Cabinet de Munich. — 0m,100. 0m,240.

Un Jeune Oriental, richement vêtu, monté sur un chameau; à la plume, au bistre. — 0m,180. 0m,105.

Un Vieillard et une Femme, dans un intérieur voûté; plume et lavis. — 0m,167. 0m,250.

Un Ange avec quatre personnages (?), sujet biblique, plume et lavis. — 0m,185. 0m,242.

Le Denier de César (?), plume et lavis. — 0m,220. 0m,190.

La Cène de Léonard de Vinci; copie à la sanguine. Sig. Rembrant. — 0m,265. 0m,475.

Saint Pierre délivré de la prison par un ange (?), plume et lavis. — 0m,192. 0m,310.

Mercure et Argus, plume et lavis. — 0m,193. 0m,277.

Pyrame et Thisbé, plume et lavis. — 0m,140. 0m,165.

Étude de deux personnages, en pied, avec des manteaux, et d'une tête coiffée d'un chapeau à larges bords; croquis au pinceau. — 0m,127. 0m,080.

Tête d'un homme barbu, vu de profil; crayon noir. — 0m,083. 0m,065.

Buste d'une jeune fille, vue de face; crayon noir. — 0m,083. 0m,065.

Étude de vieillard, dit à tort *Sylvius*, ou *Juste Lipse*. Au revers, deux lignes d'une inscription, peut-être de la main de Rembrandt; à la plume. — 0m,133. 0m,122.

Une Femme debout, avec deux enfants; à la plume. — 0m,138. 0m,127.

Mendiant, tourné vers la gauche; au crayon noir. — 0m,129. 0m,095.

Mère tenant son enfant, un autre enfant sur une chaise près d'un berceau. Croquis à la plume. — 0m,082. 0m,095.

Vieille Femme marchant et croquis de cinq têtes; crayon noir. — 0m,133. 0m,231.

Une Vieille Femme assise, coiffée d'une large cape; crayon noir. — 0m,140. 0m,110.

Charlatan sur un marché (?), plume et lavis. — 0m,188. 0m,167.

Miracle du prophète Elie sur le Jourdain (?), composition biblique, probablement d'un élève de Rembrandt, avec des corrections du maître; au pinceau et au bistre. — 0m,197. 0m,250. — Coll. Mariette.

Paysage, avec un grand chemin, un canal, une maison et des arbres. Plume et lavis. — 0m,145. 0m,260.

Maisons et groupes d'arbres, près de l'eau; à la plume. — 0m,063. 0m,210.

Un Homme descendant un escalier, et soutenu par un autre personnage (?), plume et lavis; signature fausse. — 0m,153. 0m,113.

Chaumière ruinée, avec un arbre tombé. Plume et lavis. — 0m,104. 0m,173.

Vieillard appuyé sur un bâton, dans un paysage; à la plume, avec des retouches d'une main étrangère; signature fausse. — 0m,117. 0m,067.

Francfort-sur-le-Mein. — Stædels Institut.

Le Christ en croix, plume et sépia.

Le Repos en Égypte, à la plume.

Un Homme debout, à la plume.

Saint Pierre délivré de sa prison (?), à la plume lavé de bistre.

La Tentation du Christ, à la plume.

Étude de vieillard pour *Loth et ses Filles*, à la sanguine. Sig. et daté 1663.

Deux Hommes causant ensemble, à la plume.

Une Femme assise, étude d'après l'Antique.

David et Saül, à la plume rehaussé de sépia.

Hambourg. — Kunst-Halle.

Agar et l'Ange, à la plume. — 0m,180. 0m,243.

Tête de jeune homme, peut-être Rembrandt lui-même; au crayon noir.

Étude de femme nue, étendue sur un lit; au crayon noir.

Maison sous de grands arbres, étude à la plume et au bistre. — Coll. de Baillie.

Une Allée d'arbres, à la plume et au bistre.

Saint Jérôme en prière, à la plume et au bistre. — 0m,242. 0m,200.

Le Christ au jardin des Oliviers est secouru par un ange; à la plume et au bistre. — 0m,180. 0m,304.

Munich. — Cabinet royal des Dessins et des Estampes.

L'Ange montrant la source à Agar, à la plume et au bistre.

La Bénédiction de Jacob, au crayon noir.

Fuite en Égypte, l'ange apparaissant à Joseph et à Marie; à la plume

L'Adoration des Mages, deux esquisses au crayon noir et une autre à la plume.

Mardochée est revêtu d'habits magnifiques, plume et bistre.

La Circoncision (?), à la plume.

L'Annonciation aux bergers, effet de nuit; lavis au bistre.

L'Ascension du Christ, à la plume.

Le Christ parmi les docteurs, à la plume avec rehauts de rouge; au-dessous, une inscription, peut-être de la main de Rembrandt, visant le passage du texte sacré; dessiné au revers d'une invitation mortuaire.

Le Christ parmi les docteurs, à la plume, autre composition.

Un Ange soutenant le Christ au jardin des Oliviers, à la plume.

L'Ange assis sur la pierre du tombeau, au moment de la venue des Saintes Femmes: à la plume

Le Repentir de saint Pierre.

Saint Jérôme endormi, lavis au bistre.

Étude pour le Baptême de l'Eunuque, gravé par v. Vliet (1631), à la plume.

Une Femme lisant dans un grand livre posé sur une table; à côté un crucifix (Madeleine repentante?).

Un Oriental debout, devant une table, avec un sceptre; de l'autre côté, une femme pleurant et une autre les mains jointes; plume et bistre.

Le Repas de Claudius Civilis, étude pour la composition destinée au Stadhuis et dont le Musée de Stockholm possède la partie centrale; à la plume et au bistre, au revers d'une invitation mortuaire.

Un Homme agenouillé devant un prêtre et d'autres personnages; à la plume.

Combat de Cavalerie, à la plume lavé de bistre.

Une Voiture traînée péniblement par des chevaux, sig. et daté 1636, au crayon noir.

Traineau, avec un homme debout et un autre qui court (signat. et date 1639 fausses); le cheval est d'une autre main.

Femme couchée, étude à la sanguine.

Femme debout, devant le feu; à gauche, un autre personnage contre la cheminée; à la plume lavé de sépia.

Femme en buste, coiffée d'un béret, à la plume et au bistre.

Femme assise de face, coiffée d'un voile et tenant un rouleau sur ses genoux; lavis au bistre légèrement teinté de rouge.

Une Femme au lit, avec une autre figure assise à ses pieds; à la plume.

Une Femme au lit, les mains croisées et malade (Saskia?); à la plume.

Rembrandt peignant une étude de femme, à la plume.

Un Peintre à son chevalet, à droite une femme assise avec un enfant; à la plume.

Peintre faisant le portrait d'une femme, à la plume.

Peintre faisant le portrait d'une femme, variante du motif précédent; à la plume.

Jeune Fille lisant à la fenêtre, plume et bistre.

Deux Études d'un enfant dans son berceau, avec un suçon.

Un Homme lisant à la fenêtre, plume et bistre.

Grand Prêtre en costume de cérémonie plume et lavis.

Croquis d'après des Canards.

Lion couché, plume et bistre.

Lion à demi levé, plume et bistre.

Cheval attaqué par un lion, et ruant; à la plume.

Paysage, avec un village et un vaste horizon; lavis au bistre.

Chaumières au bord d'un canal, avec des barques; lavis au bistre.

Paysage avec des cabanes, lavis au bistre.

Chaumière soutenue par des étais, à la plume et au bistre.

WEIMAR. — Maison de Gœthe.

Un Vieillard défaillant, entre deux hommes qui le soutiennent, et sur la même feuille, trois autres croquis; à la plume. — 0m,150. 0m,125.

Feuille de croquis, avec trois têtes de face d'après la même femme et deux femmes avec un enfant; à la plume. — 0m,178. 0m,146.

Loth et ses Filles, à la plume. — 0m,148. 0m,180.

AMÉRIQUE

NEW-YORK. — Metropolitan Museum of art (Handbook n° 8). Vanderbilt Collection.

N°s 445. *Paysage avec une tour.*
448. *Maisons.*
449. *Une Route.*
450. *Adoration des Mages.*
451. *Chaumières.*
452. *Un Homme lisant.*
453. *Deux Hommes.*
454. *Figure d'homme.*
455. *Un Intérieur.*

ANGLETERRE

CHATSWORTH. — Le duc de Devonshire.

Les dessins de cette collection proviennent de celle de Nicolas Antoni Flinck, fils du peintre Govert Flinck, qui fut achetée en 1754 par un ancêtre du duc actuel.

Un Vieillard à son lit de mort, entouré de sa famille. Plume et sépia. — 0m,215. 0m,205.

Le Christ couronné d'épines. Plume et sépia; cintré du haut. — 0m,192. 0m,198.

Paysage, avec deux hommes au bord de l'eau. Plume, sépia et encre de Chine.

Bords d'un cours d'eau, avec un moulin à vent et un bateau à voile. Plume et sépia.

Route à travers un bois. Plume. — 0m,135. 0m,205.

Nappe d'eau, avec un village au loin. Plume et sépia. — 0m,070. 0m,150.

Chemin conduisant à un village. Plume et sépia. 0m,97. 0m,224.

Paysage plat, avec de l'eau et quelques maisons dans le lointain. Plume et sépia. 0m,124. 0m,181.

Le Bateau à rames. Plume et sepia.

Nappe d'eau, avec des embarcations. Plume et sépia.

Groupe d'arbres, avec une chaumière. Plume et sépia.

Un Village, avec un chemin montant. Plume.

Meule de foin près d'une ferme, dessin très fini à la plume, rehaussé de sepia et d'encre de Chine. Signé : Rembrandt van Ryn.

Groupe d'arbres, près d'une route. Croquis à la plume avec bistre.

Deux Chaumières, dans une rue de village. Plume. — 0m,130. 0m,200.

Chemin près d'un étang, avec un village dans le lointain. Plume.

Bords d'une rivière, avec une palissade au premier plan. Plume et sépia.

Moulin à vent, au bord d'une route. Plume et bistre.

Cabane de pêcheur. Plume et sépia.

Une Ferme au bord de l'eau. Plume et sépia.

Un Village, avec une église auprès de l'eau. Plume et sépia. — 0m,93. 0m,195.

Une Porte et les anciens remparts d'une ville. Plume.

Un Canal, avec un chemin et des arbres dans le lointain. Plume.

Nappe d'eau, avec des moulins à vent sur les bords. Plume et lavis.

Chaumière dans un paysage de dunes. Plume et sépia.

Isaac bénissant Jacob. Plume.

Fragment d'une composition : *Laban présentant Lia à Jacob*, et à droite fragment d'une autre composition avec une figure d'ange. Plume et bistre.

Croquis, avec un Oriental parlant à un vieillard. Plume.

Saint Grégoire, assis devant une table couverte de livres. Plume. — 0m,183. 0m,149.

Une Chaumière avec un grand arbre, au bord de l'eau. Plume et bistre. — 0m,172. 0m,263.

Moulin à vent, avec des maisons au bord d'un lac. Plume.

Chemin au bord de l'eau, et un clocher dans le lointain. Plume et bistre. — 0m,080. 0m,133.

Cheval tirant un bateau. Plume et bistre. 0m,081. 0m,130.

Paysage, avec de l'eau, des barques et des maisons à demi cachées dans de grands arbres. Plume et sépia. — 0m,133. 0m,243.

Chemin bordé d'arbres, au fond des habitations. Plume. — 0m,131. 0m,183.

Londres. British Museum.

Le Songe de Jacob : Plume lavé de sépia.

Le Bon Samaritain : Plume lavé de sépia.

Le Denier de la veuve. Plume et sepia. — 0m,165. 0m,120. — Coll. Payne-Knight.

Ensevelissement de Lazare, date 1630. Croquis sommaire à la sanguine. — 0m,272. 0m,200. — Coll. Richardson et W. Fawkener.

Joseph prend soin des prisonniers. Plume.

Déposition de la Croix. Esquisse au bistre avec retouches à la gouache et à l'huile pour la grisaille de la National Gallery. — 0m,200. 0m,237. — Coll. Richardson, sir J. Reynolds et Payne-Knight.

Halte de voyageurs (Fuite en Égypte ?). Plume, lavé de sepia. — 0m,170. 0m,235. — Coll. Payne-Knight.

Le Renvoi d'Agar. Plume, lavé de sépia. 0m,183. 0m,232. — Coll. Woodburn.

Deux Timbaliers nègres, à califourchon sur des mules. Dessin au bistre, rehaussé de rouge. — 0m,220. 0m,155. — Coll. T. Hudson, Richardson et Payne Knight.

Étude de femme nue, pour l'eau-forte *la Femme devant le poêle* (B. 19). Plume et sépia. — 0m,290. 0m,190. — Coll. R. Houlditch.

Un Jeune Garçon (Titus ?) dessinant; sur la même feuille, une tête d'enfant. Plume.

Un Prince Persan sur son trône ; devant lui, un homme lisant. Plume et lavis.

Un Guerrier Persan à cheval. Plume et lavis de brun et de rouge. — 0m,200. 0m,172. — Coll. Richardson, J. Barnard et Cracherode.

Trois Études d'hommes, appuyés sur des béquilles. Plume.

Une Mère tenant son enfant endormi sur son sein. Plume et lavis de sepia. — 0m,155. 0m,140. — Coll. Ed. Bouverie.

Un Vieillard à grande barbe, assis. Plume.

Deux Hommes à table, se serrant la main. Plume et sépia. — 0m,184. 0m,155. — Coll. J. Anderson.

Femme nue, tenant une palme, étude pour l'eau-forte B. 192.

Le Dessinateur d'après le modèle. Plume et bistre. — 0m,184. 0m,160. — Coll. C. Cracherode.

Femme assise, une autre montant un escalier. Plume et lavis.

Un Cavalier, avec chapeau à plume et grande fraise. Plume et lavis.

Jeune Homme tenant une canne.

Femme allaitant un enfant. Crayon noir et sanguine.

Quatre Mendiants, sur une même feuille. Plume.

Modèle nu, debout, appuyé sur un coussin. Plume, lavé de bistre, retouches à la gouache.

Petit Portrait de Rembrandt jeune, imberbe. Lavis à l'encre de Chine.

Étude pour l'eau-forte de Sylvius. Plume et lavis.

Étude pour l'eau-forte de C. Anslo, sig. et daté 1640. Sanguine.

Étude pour le tableau de Loth et ses filles (1631). Sanguine et retouches au crayon noir.

Copie à la plume de la Calomnie d'Apelles d'après Mantegna. — Coll. van der Schelling et Richardson. — 0m,250. 0m,382.

Étude d'un carrosse de gala, peut-être pour le portrait équestre de Turenne, chez lord Copwer. Plume et lavis. — 0m,187. 0m,250. — Coll. Payne-Knight.

Lion au repos. Lavis à la sépia.

Lionne mangeant. Crayon noir.

Lionne au repos. Crayon noir et lavis.

Quatre Lions dans diverses attitudes. Lavis.

Lion couché. Lavis au bistre, au-dessous deux vers latins :

Jam piger et longo jacet exarmatus ab ævo,
Magna tamen facies et non adeunda senectus.

Lion dormant. Lavis au bistre.

Éléphant debout. Étude à la pierre noire.

Paysage, maison à tourelles, mur et jardin. Plume.

Canal, avec un massif d'arbres et un hangar. Plume.

Maisons au bord d'un canal; en haut d'un talus, des chevaux sur un chemin de halage. Plume.

Chaumières avec des filets qui sèchent. Plume.

Maisons et hangars, avec broussailles, au bord de l'eau. Plume.

Chaumières et arbres, près d'un cours d'eau. Plume et lavis. — 0m,125. 0m,237. — Coll. Payne-Knight.

Pont au bord d'un canal. Plume et lavis de sépia.

M. J.-P. Heseltine.

Un Prince persan et son fils, copie d'une miniature. Plume et lavis à la sépia. — 0m,094. 0m,086. — Coll. Hudson, Richardson, Holdisch, lord Selsey et Roussell.

Femme lisant. Plume et lavis à la sépia. — 0m,067. 0m,087. — Coll. sir W. Knighton.

Croquis de têtes d'hommes, avec une tête de femme. Crayon mine de plomb sur vélin. Au revers, deux chaumières. — 0m,135. 0m,081. — Coll. sir W. Knighton.

Tête d'homme avec un grand bonnet. Plume. — 0m,084. 0m,081.

Académie d'un homme debout, les mains jointes. Sépia. — 0m,205. 0m,084. — Coll. Roussell.

Homme assis, coiffé d'un haut bonnet. Plume et sépia. — 0m,173. 0m,135. — Coll. sir Th. Lawrence, W. Esdaile et C. S. Bale.

Femme debout et homme marchant, une bourse et deux têtes d'hommes. Plume. — 0m,124. 0m,121. — Coll. sir W. Knighton.

Deux Femmes debout, tenant un petit enfant. Plume. — 0m,089. 0m,041. — Coll. sir W. Knighton.

Étude pour le même sujet que le précédent. Plume. — 0m,104. 0m,088. — Coll. sir W. Knighton.

Étude d'homme nu et debout. Sépia. — 0m,232. 0m,162. — Coll. Niewenhuys.

Étude d'homme nu et debout, le bras gauche élevé en l'air. Sépia. — 0m,125. 0m,054. — Coll. Utterson.

Tête de vieillard barbu. Plume. — 0m,082. 0m,073. — Coll. de Vos.

Évanouissement de la Vierge au pied de la croix. Plume. — 0m,095. 0m,153. — Coll. de Vos.

Mendiants, au premier plan : un cul-de-jatte. Au revers, un homme assis. Crayon noir. — 0m,098. 0m,109. — Coll. de Vos.

Étude de vieillard pour le *Philosophe* du Louvre. Signé : R. 1639. Sanguine. — 0m,157. 0m,147. — Coll. de Vos.

Homme barbu, assis, crayon noir. — 0m,166. 0m,110. — Coll. Verstolk van Soelen.

Femme assise, la tête appuyée sur sa main. Crayon noir. — 0m,124. 0m,086. — Coll. de Vos.

Femme tenant un enfant, plume. — 0m,104. 0m,087. — Coll. R. Dumesnil et de Vos.

Le Christ en Croix, étude pour l'eau-forte B. 86. Plume. — 0m,106. 0m,123.

Un Village avec un clocher. Sépia. — 0m,105. 0m,182. — Coll. R. Cosway, Wellesley et Palgrave.

Paysage fantastique, avec un ciel mouvementé. Sepia. — 0m,132. 0m,189. — Coll. sir W. Knighton.

Maisons sous de grands arbres. Plume et sépia. — 0m,125. 0m,251. — Coll. Bouverie et Roussell.

Rempart près de la porte Saint-Antoine. Lavis légèrement teinté d'aquarelle. — 0m,171. 0m,247. — Coll. Woodburn.

Pont et maisons sur un canal. Sépia. — 0m,145. 0m,194. — Coll. sir Th. Lawrence et W. Esdaile.

Bords d'un canal. Plume et sépia. — 0m,102. 0m,100. — Coll. sir W. Knighton.

Maisons avec des arbres, au bord d'un canal. Sépia. — 0m,110. 0m,200. — Coll. J.-P. Zoomer.

Grand Dessin d'après nature, une chaumière entourée de végétation. Sig. et daté 1644. Sépia. — 0m,298. 0m,452. — Coll. John Barnard, A. Poud, sir Th. Lawrence et W. Esdaile.

Petit Canal, avec des plantes et une barrière. Sépia. — 0m,157. 0m,200. — Coll. Utterson et de Vos.

Maisons sous des arbres. Sépia. — 0m,107. 0m,189. — Coll. Lawrence, Esdaile et Bale.

Chaumière et arbres, au bord de l'eau. Plume, lavé d'encre de Chine. — 0m,160. 0m,230. — Coll. de Vos.

Maisons avec hangars, même motif que le precédent, mais plus étendu. Plume. — 0m,120. 0m,226.

Le Christ au jardin des Oliviers. Plume et sépia. — 0m,118. 0m,160. — Coll. Baring.

Lion couché. Sépia. — 0m,106. 0m,202. — Coll. sir W. Knighton.

Lion couché. Sépia. — 0m,115. 0m,155. — Coll. sir W. Knighton.

Paysage, chemin au bord d'une rivière. Sépia. Au revers : croquis de paysage au au crayon noir et les lignes suivantes : « Dees tekeningh versoont de buissen as- « noldi (?) Lant Soo braaf getekent door « heer Rembrands eygen hant.

« P. Ko : Philipps Koninck ».

0m,158. 0m,271. — Coll. Goll van Franckenstein, sir T. Lawrence, W. Esdaile, James et Roussell.

Chaumiere entourée d'arbres. Plume et lavis. — 0m,159. 0m,240. — Coll. J.-P. Zoomer et Woodburn.

L'Adoration des Bergers, étude pour le tableau de la National Gallery. Lavis à la sépia. — 0m,203. 0m,232. — Coll. sir Th. Lawrence et Esdaile.

Paysage, bords d'une rivière. — 0m,110. 0m,149. — Coll. Richardson, Willett, Esdaile et Bale.

Etude d'un vieillard assis, probablement pour l'eau-forte du *Peseur d'or* (B. 281). Sépia. — 0m,185. 0m,172. — Coll. Woodburn et Dimsdale.

La Tour Montalban, à Amsterdam. Plume et sépia. — 0m,147. 0m,144. — Coll. Zoomer, sir J. Reynolds et Howe.

Portrait de Rembrandt, debout, en costume de travail. Plume. — 0m,188. 0m,132.

Académie d'un jeune homme, nu et assis. Sepia et crayon rouge. — 0m,140. 0m,181. Coll. Utterson et W. Russell.

Croquis de neuf têtes, sur une meme feuille, à la plume de roseau et une à la sanguine. — 0m,222. 0m,232. — Coll. Roussell.

Femme debout, regardant par la fenêtre. Lavis au bistre. — 0m,295. 0m,163.

Paysage, bouquet d'arbres au bord de l'eau. — 0m,146. 0m,252. — Coll. J. Hudson et lord Portarlington.

Femme assise, dans l'embrasure d'une fenêtre, la tête appuyée sur sa main. Plume lavé de bistre. — 0m,237. 0m,176. — Coll. Mme de Vendé, Dimsdale, sir J. Lawrence, Esdaile et Bale.

Vieille Femme endormie, avec un livre sur ses genoux. Plume et sépia. — 0m,136. 0m,139. — Coll. Bon Denon et J. Gigoux.

Vieille Femme endormie, ses lunettes dans sa main droite, et dans la gauche un livre ent'rouvert, lavé à la sépia. — 0m,165. 0m,154. — Coll. Bon Denon.

Vieille Femme assise. Lavis à la sépia. — 0m,127. 0m,109. — Coll. Richardson, sir J. Reynolds, sir Th. Lawrence, W. Esdaile et C.-S. Bale.

Femme nue, assise. Lavis à la sépia. — 0m,287. 0m,193. — Coll. lord Spencer et W. Russell.

Femme nue, couchée. Sépia. — 0m,138. 0m,282. — Coll. sir Th. Lawrence, Esdaile, Woodburn et Roussell.

Femme nue, assise et souriant. — 0m,264. 0m,185. — Coll. sir W. Knighton.

Bénédiction de Jacob. Sépia. — 0m,174. 0m,220. — Coll. sir W. Knighton.

Vieillard assis. Plume de roseau et bistre. — 0m,154. 0m,130. — Coll. Bouverie et Niewenhuys.

Simeon dans le Temple. Bistre, encre de Chine et retouches de blanc. — 0m,234.

0m,210. — Coll. sir Th. Lawrence, W. Esdaile, J.-W. Brett et de Vos.

Paysage avec des moulins à vent. Plume de roseau et bistre, avec l'inscription : « Buyten Amsterdam aan de Weetering op de Stadspakhuyze te zien. » — 0m,121. 0m,263. — Coll. Burlett, Verstolk et de Vos.

Sainte Famille. Sépia. — 0m,151. 0m,163. — Coll. Hibbert.

Une Petite Ville, vue d'une jetée. Sépia. — 0m,082. 0m,138. — Coll. Suermondt.

Tête de vieille femme. Sépia. — 0m,108. 0m,093. — Coll. sir Th. Lawrence, Esdaile et Bale.

Homme assis faisant manger un enfant, connu sous la désignation : *le Veuf.* Sépia. — 0m,173. 0m,142. — Coll. Woodburn.

Chemin avec une chaumière. Plume. — 0m,143. 0m,202.

Vieillard assis, déchaussé par une femme agenouillée devant lui; une autre femme prépare son lit. Sépia. — 0m,170. 0m,162. — Coll. Roussell.

Jeune Fille endormie la tête sur un oreiller. Plume. — 0m,140. 0m,99. — Coll. de Vos.

Trois Têtes de vieillards, études pour les *Pèlerins d'Emmaüs.* Plume. — 0m,175. 0m,158. — Coll. sir J. Reynolds, Richardson et Woodburn.

Trois Femmes, dont une avec un enfant; au revers une tête d'homme avec un grand chapeau, ressemblant à Ephraïm Bonus, et une femme endormie dans un lit. Plume. — 0m,209. 0m,136. — Coll. sir Knighton.

Maison sous des arbres. Sépia. — 0m,114. 0m,166.

L'Hôtel de Ville d'Amsterdam, après l'incendie du 9 juillet 1652. Signé : Rembrandt van Ryn; avec l'inscription : « Van d'waech af te zien Statshuis van Amsteldam doen affgebrandt was den 9 Jul. 1652 ». Plume et sépia. — 0m,150. 0m,201.

Jeune Homme nu, assis. Sépia. — 0m,275. 0m,161. — Coll. Niewenhuys.

Paysage, avec Amsterdam dans le lointain. Plume. — 0m,089. 0m,152. — Coll. Goll van Frankenstein, sir Th. Lawrence, W. Esdaile et Bale.

Paysage, avec un cours d'eau. Lavis au bistre. — 0m,132. 0m,314. — Coll. Crozat.

Jeune Fille endormie à une fenêtre. Sépia. — 0m,116. 0m,094. — Coll. de Vos.

Femme couchée dans un lit. Plume. — 0m,129. 0m,178. — Coll. de Vos.

Le Christ au jardin des Oliviers, avec les apôtres endormis. Plume et lavis. — 0m,185. 0m,280. — Coll. Roussell.

Moïse et le Buisson ardent. — 0m,176. 0m,242. — Coll. Roussell.

Un Homme debout, portant un manteau. — 0m,169. 0m,126. — Coll. sir Th. Lawrence et W. Esdaile.

Sir Frederik Leighton, P. R. A.

Un Enfant endormi, dans son lit. Mine de plomb. — Coll. Andrew James et Esdaile.

Paysage, chemin bordé d'arbres et de chaumières, conduisant à un village dont on aperçoit l'église. Plume et lavé au bistre. — 0m,170. 0m,190. — Coll. de Vos et de Kat.

L'Agonie. Plume.

M. Edward Poynter.

Étude pour un Christ, à demi nu, assis et tenant en main un roseau. Signé : R. v. R. f. 1637. Plume et lavé à la sépia. — 0m,145. 0m,100. — Coll. Parsons.

Un Mendiant boiteux, offrant des allumettes. — Plume et sépia. — 0m,140. 0m,100. — Coll. Barton Graham.

M. W. Mitchell. (Cette collection a été vendue à Francfort le 7 mai 1890.)

Vieillard assis sur une chaise, étude pour la figure de Jacob dans l'eau-forte *Joseph racontant ses songes* (1638), sig. du monog. et daté 1631. Sanguine. — 0m,235. 0m,160. — Coll. Hawkins et James.

Un Homme vêtu d'un manteau, causant et appuyant ses paroles d'un geste de la main gauche. Crayon noir. — 0m,140. 0m,095. — Coll. Th. Hudson, J. Richardson et Firmin Didot.

Lion au repos. Plume. — 0m,098. 0m,170.

Paysage, des maisons et une église avec coupole. Plume et lavis. — 0m,112. 0m,185.

Paysage, maisons au bord d'un canal avec des arbres et un petit pont. Plume. — 0m,133. 0m,120.

Paysage, chaumière à l'embouchure d'un canal avec un pont. Mine de plomb. — Coll. Andreossy et Firmin Didot.

Deux études d'après nature : *Entrée d'un Bois* et *Lisière de forêt avec une mare.* Crayon noir. — 0m,095. 0m,150. — Coll. Andreossy et Firmin Didot.

Fr. Seymour-Haden, à Woodcote. (Cette collection a été vendue à Londres le 18 juin 1891; nous donnons plus loin l'indication des dessins qui ont été acquis par M. Léon Bonnat; la plupart des autres ont été acquis pour l'Amérique.)

Une Maison avec des filets de pêche et

un bateau. Plume et lavis de sépia. — Coll. de Vos.

Une place dans une ville, plume et bistre. — Coll. Reynolds et Richardson.

Étude de cochons, plume et bistre.

Deux Études de têtes, plume et bistre. — Coll. E. Bouverie.

Un Homme marchant avec une jeune femme, plume.

Malfaiteur pendu à un gibet, plume et bistre. — Coll. de Vos et Esdaile.

Une Maison, plume et bistre.

Étude pour la *Mort de la Vierge*, plume et bistre. — Coll. Galichon. — 0m,172. 0m,150.

Deux Femmes assises, à la plume.

Un Homme assis sur le seuil de sa porte, plume et bistre. — Coll. Reynolds, Lawrence et Esdaile.

David et Nathan, plume et bistre. — Coll. Lawrence, Esdaile et Richardson.

Une Maison avec un bouquet d'arbres, plume et bistre. — Coll. Esdaile.

Intérieur d'une collection de tableaux, avec un groupe de figures. Plume et bistre. — Coll. Roupell.

Paysage avec des chaumières, plume et bistre.

Intérieur, avec une femme et un enfant endormi. — Coll. Hudson et Richardson. M. George Salting.

Moulin à vent, avec une maison de campagne entourée d'arbres et d'autres habitations au bord d'un canal. Lavis de sépia. — 0m,128. 0m,203. — Coll. Lawrence et James.

Deux Études d'éléphant, crayon noir. — 0m,178. 0m,177.

Un Homme marchant, plume. — 0m,101. 0m,153. — Coll. Dimsdale et Woodburn.

Une Femme enceinte debout, au revers une jeune fille. Plume. — 0m,153. 0m,102. — Coll. Dimsdale et Woodburn.

Une Femme assise, la figure appuyée sur sa main. Plume. — 0m,203. 0m,153. — Coll. Bale, Knight et Reynolds.

Une Femme tenant un enfant, qui s'exerce à marcher; au-dessous deux femmes guidant ce même enfant. Sanguine. — 0m,265. 0m,262. — Coll. Robinson.

Deux Vieillards et un petit Enfant, les mains dans la chevelure de l'un d'eux. Plume. — 0m,180. 0m,155. — Coll. Lawrence, Esdaile et James.

Les Travailleurs de la vigne. Plume. — 0m,152. 0m,181. — Coll. Utterson.

L'Étoile des Mages, promenée dans les rues, de nuit, par des enfants. Signé Rembrandt, et au revers, de la main de Zanetti : « Disegno capitale di Rembrandt. » Plume et lavis. — 0m,203. 0m,305. — Coll. du comte de Fries et James.

Saint Pierre marchant sur les eaux et le Christ. Plume. — 0m,190. 0m,281. — Coll. Lawrence et Esdaile.

Adoration des Bergers, plume et lavis. — 0m,178. 0m,270.

Un Prince persan, copie d'une miniature persane. Lavis rehaussé de rouge. — 0m,178. 0m,105. — Coll. Richardson, lord Silsey et Russell.

Agar et Ismaël, deux compositions. Plume; la plus grande représente le *Renvoi d'Agar*. — 0m,203. 0m,228; l'autre, 0m,130. 0m,101, *Agar et Ismaël*, sur une route. — Coll. Carrew.

L'Enfant prodigue; il est agenouillé près d'une auge où mangent des cochons. Plume. — 0m,158. 0m,235. — Coll. James.

Deux Têtes d'après une femme, elle est coiffée d'une capeline. Plume. — 0m,069. 0m,127. — Coll. Bale.

Bénédiction de Jacob, plume. — 0m,110. 0m,105. — Coll. Esdaile et Lawrence.

David refusant l'armure, qu'on lui offre pour combattre Goliath. Plume. — 0m,178. 0m,241. — Coll. Reynolds et James.

Comte Warwick. — Warwick-Castle.

Tête de vieillard, vu de face; peut-être le père de Rembrandt. Plume et lavis. — 0m,185. 0m,152.

Un Homme coiffé d'un bonnet, assis et gesticulant. Plume et sépia — 0m,140. 0m,107.

Un Homme debout, vu de face et jusqu'aux genoux. Plume et sépia. — 0m,234. 0m,197.

Portrait d'homme tenant un chapeau (c'est le même personnage qui se trouve dans la collection Holford signé et daté 1634). Crayon noir et sanguine.

Saint Jérôme priant, devant un crucifix. Plume et sépia. — 0m,185. 0m,234.

Femme à genoux. Plume et sépia — 0m,140, 0m,120.

Une Femme tenant une épée, avec de nombreux personnages (Judith?). Plume et sépia. — 0m,178. 0m,285.

Un Oriental vu de dos, et deux femmes sur le seuil d'une maison. Plume et sépia. — 0m,190. 0m,304.

Un Indien, tenant une flèche. Plume et sépia. — 0m,190. 0m,128.

Paysage, vue d'une ville avec des remparts et une église. Plume et sépia. — 0m,210. 0m,323.

Étude d'une jeune fille, à demi nue, les mains jointes. Plume et sépia. — 0m,241. 0m,158.

Étude de femme nue, couchée et vue de dos. Plume et sépia. — 0m,165. 0m,280.

Étude de femme nue, agenouillée. Plume et sépia. — 0m,221. 0m,146.

AUTRICHE-HONGRIE

BUDAPEST. — Galerie Esterhazy.

Les Deux Rameurs, à la plume. — 0m,055. 0m,067.

Étude d'un juif se dirigeant vers la gauche, plume lavé de bistre. — 0m,128, 0m,073.

Deux Hommes marchant, et causant ensemble. Plume et bistre. 0m,120. 0m,70.

Un Gueux debout, avec un haut bonnet, un autre de profil. Plume. — 0m,150. 0m,128.

Portrait de Rembrandt vieux, assis devant une table. Plume, bistre et rehauts de rouge. — 0m,150. 0m,036.

Étude d'homme, plume. — 0m,155. 0m,152.

Étude d'homme se dirigeant vers la gauche, au bistre. — 0m,145. 0m,123.

Lion couché, tourné vers la droite, à la plume, lavé de bistre. — 0m,114. 0m,208.

Lion couché, tourné vers la gauche : au bistre. — 0m,134. 0m,25.

Femme nue debout, crayon et plume. — 0m,260. 0m,160.

Jeune Femme assise, près d'une fenêtre devant une table (Saskia ?). Plume et bistre. — 0m,162. 0m,125.

Homme debout, appuyé sur un bâton. Plume et bistre — 0m,100. 0m,058.

Académie d'un jeune homme, tourné vers la droite. Plume et bistre. — 0m,245. 0m,126.

Un Ange apparaissant à un vieillard et à une femme agenouillée. Plume et bistre. — 0m,210. 0m,295.

Jésus et la Samaritaine, plume légèrement lavé. — 0m,130. 0m,286.

VIENNE. — Collection de l'Albertine.

Le Renvoi d'Agar, au crayon noir.

Joseph distribuant des vivres à la foule, au crayon noir, signé.

Éliézer et Rebecca, plume et bistre.

Juda demandant à Jacob de lui confier Benjamin, plume.

L'Ange guidant Tobie, plume et bistre.

Tobie effrayé à la vue du poisson, plume et bistre.

Tobie prenant le fiel du poisson, plume et bistre.

Jésus et la Samaritaine, plume.

Jésus devant Caïphe, plume.

Décollation de saint Jean, plume et bistre.

Argus tué par Mercure, plume et bistre.

Femme tenant un enfant, crayon noir.

Femme assise et coiffée par une vieille, plume et bistre.

Académie d'un jeune homme debout, plume et bistre; probablement une étude pour l'eau-forte *Jeune Homme debout* (B. 194).

Femme tenant un enfant en lisière, sanguine.

Vieillard agenouillé, sanguine.

Mendiant et sa femme, portant chacun un enfant. Crayon noir.

Un Homme assis, crayon noir.

Femme assise, près d'une table et lisant. Sanguine et lavis.

Jeune Fille endormie, crayon noir.

Croquis de têtes et un homme assis enveloppé dans son manteau. Crayon noir.

Vieille marchant, appuyée sur des béquilles.

Le Comte Balthazar Castiglione, copie d'après le portrait de Raphaël. Au pinceau et au bistre, avec inscription de la main de Rembrandt et la date 1639.

Grande Étude d'éléphant, crayon noir; sig. et daté 1637.

Deux autres Croquis d'éléphant, crayon noir.

Un Lion couché, plume et bistre.

Vue d'une ville, avec une architecture fantastique. Plume et bistre; sig. et daté 1640.

Un Four à chaux, à la pierre noire.

Vue extérieure d'une grande église, crayon noir.

Le Rokin, à Amsterdam, plume et sépia.

Plaine terminée par une montagne, crayon noir.

Entrée d'une église, avec des personnages au premier plan. Plume et sépia.

Quatre Croquis de paysage, à la pierre noire.

FRANCE

CHANTILLY. — Mgr le duc d'Aumale.

Le Serviteur infidèle, plume et lavis. — 0m,140. 0m,205. — Coll. Desperet.

Lion couché, plume et lavis. — 0m,140. 0m,230. — Coll. Denon et Reiset.

Paysage, avec un moulin à vent et des vaches. Plume et bistre. — 0m,140. 0m,290.

Paysage, avec de grands arbres, lavé au bistre. — 0m,120. 0m,155. — Coll. Reiset.

PARIS. — Collection du Louvre.

Tobie guérissant la cécité de son père, étude pour le tableau de la galerie d'Arenberg (1634). Plume et bistre. — 0m,185. 0m,253.

Le Songe de Jacob, à la plume avec des corrections à la gouache. — 0m,250. 0m,208. — Coll. Mariette.

L'Enfant prodigue, plume. — 0m,150. 0m,240.

Le Samaritain paie l'hôte, qui le remercie, plume et bistre. — 0m,175. 0m,220.

Le Calvaire, plume et bistre. — 0m,205. 0m,282.

Le Christ avec deux apôtres et un homme agenouillé devant lui. Plume. — 0m,155. 0m,233.

La Cène? Plume et bistre. — 0m,180. 0m,300. — Coll. Mariette.

Tête de vieillard, à la sanguine; étude pour le *Saint Anastase* de Stockholm.

Bords d'un canal, plume et bistre. — 0m,150. 0m,275.

Murailles et porte gothique d'une ville, plume et bistre. — 0m,185. 0m,253.

Un Vieillard et deux têtes; à la plume. — Coll. John Barnard.

Homme assis à une table et lisant, près d'un autre personnage qui écrit. Plume. — 0m,145. 0m,140.

Femme nue assise, plume et bistre. — 0m,145. 0m,190.

Jeune Garçon? Coiffé d'un bonnet haut. Plume et bistre. — 0m,174. 0m,118. — Coll. Huquier.

Homme en buste, coiffé d'un chapeau à larges bords. Lavis au bistre. — 0m,245. 0m,190.

Étude pour le Saint Jérôme, gravé par V. Vliet en 1631. Sanguine et retouches au crayon noir. — 0m,206. 0m,160.

Jeune Femme assise dans un fauteuil et tournée de trois quarts. Sanguine. — 0m,145. 0m,110.

Lion s'approchant d'un cadavre étendu par terre. Pinceau et bistre. — 0m,137. 0m,204.

Lion tourné à droite et vu de profil. Pinceau et bistre. — 0m,155. 0m,240.

L'Atelier de Rembrandt, à la plume lavé d'encre de Chine et de bistre. — 0m,170. 0m,230. — Coll. His de la Salle.

Trois Figures debout, plume lavé de bistre, cintré du haut. — 0m,130. 0m,120. — Coll. lord Spencer et His de la Salle.

Lion couché, vu de profil tourné vers la gauche. Plume lavé de bistre. — 0m,80. 0m,170. — Coll. His de la Salle.

La Cour d'un prince indien, copie d'une miniature indienne. Plume lavé de bistre. — 0m,180. 0m,180. — Coll. Richardson Houlditch et His de la Salle.

Les Pèlerins d'Emmaüs, plume. — 0m,165. 0m,224. — Coll. Mariette.

Un Homme lisant, plume, lavé de bistre; cintré du haut. — 0m,162. 0m,103.

Académie d'un jeune homme couché, plume, lavé de bistre. — 0m,134. 0m,190. — Coll. Mariette.

Paysage, avec un canal et un pont. Plume et bistre. — 0m,118. 0m,122.

Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

Loth quittant Sodome, plume, lavé de bistre. — 0m,192. 0m,245.

Jeune Femme assise et vue de face. Plume, lavé de bistre. — 0m,204. 0m,157.

Académie d'un jeune homme nu, assis, les mains croisées. Plume et bistre; étude pour l'eau-forte. — 0m,234. 0m,170.

M. Léon Bonnat.

Portrait de Rembrandt, signé Rh. 1630. Plume, bistre et gouache. — 0m,080. 0m,090.

Un Homme enveloppé d'un manteau, vu de trois quarts. Plume. — 0m,090. 0m,055. — Coll. sir J. Reynolds.

Un Cours d'eau, avec trois barques, dont deux à voile; au fond une ville. Lavis au bistre. — 0m,143. 0m,160. — Coll. W. Esdaile.

Une Pelouse avec de grands arbres et quelques personnages. Plume et sépia. — 0m,190. 0m,195.

Paysage avec de grands arbres et une percée au centre. Lavis au bistre. — 0m,140. 0m,185. Au revers, une inscription au crayon rouge de la main de Rembrandt, recette pour obtenir une certaine mixture d'huile de térébenthine blanche et de térébenthine ordinaire.

Une Route montant à un pont, avec des arbres de l'autre côté de l'eau. Plume et lavis de sépia. — 0m,230. 0m,120.

Un Hangar à foin, au milieu d'une prairie où paissent deux vaches, à côté de grands arbres avec une barrière; à droite, un chemin. Plume et bistre. — 0m,110. 0m,255.

Chemin au bord de l'eau, au fond des maisons, un clocher. Plume. — 0m,170. 0m,190. — Coll. Richard Cosway.

Cours d'eau bordé d'arbres, au centre un pont et des maisons. Plume. — 0m,125. 0m,190. — Coll. W. Esdaile.

Femme en chemise, endormie dans son lit. Plume. — 0m,086. 0m,114.

Jeune Garçon, étendu par terre. Plume et bistre. — 0m,085. 0m,115.

Un Homme barbu, coiffé d'un bonnet haut, garni de fourrures. Pierre noire. — 0m,140. 0m,095. — Coll. Richardson Senr, John Tane et A. Firmin Didot.

Personnage assis devant une table et soutenant un gros livre de sa main gauche. Plume. — 0m,095. 0m,086. — Coll. E. Utterson.

Homme à grande barbe, assis près d'un autre homme accroupi devant une cheminée et tenant en main une poêle. Plume. — 0m,105. 0m,142.

Une Femme debout, près d'une jeune femme assise et pleurant. Plume. — 0m,105. 0m,120. — Coll. W. Esdaile.

Vieillard assis près d'une femme; en bas, à gauche, un enfant se détournant d'un chien qui veut lui prendre ce qu'il mange. Plume. — 0m,115. 0m,155.

Deux Figures agenouillées, l'une à demi nue se serrant contre l'autre; à gauche, des anges dans le ciel (*Sacrifice d'Abraham?*). Plume. — 0m,130. 0m,110.

Grand Prêtre assis sur son trône; à côté, un autre personnage, debout, et sur les marches un homme agenouillé et deux autres figures debout. Plume. — 0m,100. 0m,085. — Coll. E. Utterson.

Étude pour un *Sacrifice d'Abraham*, plume. — 0m,070. 0m,080.

Autre étude pour un *Sacrifice d'Abraham*, plume. — 0m,135. 0m,110.

Homme coiffé d'un grand bonnet, assis devant une table. Plume, lavé de sépia rougeâtre. — 0m,160. 0m,100.

Les Pèlerins d'Emmaüs, plume. — 0m,120. 0m,110.

Femme dormant, de face, la tête dans ses mains. Sépia. — 0m,070. 0m,070. — Coll. E. Utterson.

Vieille Femme, la tête enveloppée d'un mouchoir. Bistre. — 0m,075. 0m,070.

Homme couché dans un lit, plume. — 0m,075. 0m,140. — Coll. Andreossy.

Femme vue de face, portant la main à sa figure. Plume. — 0m,080. 0m,075.

Décollation de saint Jean, plume. — 0m,140. 0m,135. — Coll. R. P. Roupell.

Deux Personnages coiffés de chapeaux à larges bords, peut-être un croquis pour la *Ronde de Nuit*. Plume. — 0m,105. 0m,070.

Gueux marchant, plume, lavé d'encre. — 0m,105. 0m,055.

Vieille de face et debout, à côté une tête de femme. Pierre noire. — 0m,100. 0m,070.

Homme coiffé d'un chapeau à haute forme. Pierre noire. — 0m,120. 0m,085. — Coll. Andreossy.

Femme tenant un enfant dans ses bras, plume. — 0m,110. 0m,065.

Vieillard debout, appuyé sur un bâton; à côté, à droite, une autre figure assise. Plume et bistre. — 0m,110. 0m,075. — Coll. Richardson junr.

Un Homme remettant son épée dans le fourreau, après avoir décapité un homme étendu par terre (*Décollation de saint Jean?*). Plume. — 0m,135. 0m,110.

Vieille Femme debout, la main appuyée sur l'épaule d'un jeune garçon (*Départ de Tobie?*). Plume et sépia. — 0m,165. 0m,090.

Femme assise devant une table et abritant ses yeux contre la lumière d'un flambeau. Sépia. — 0m,145. 0m,115. — Coll. sir J. Reynolds.

Femme assise de face, les mains croisées sur ses genoux. Plume et bistre avec retouches de blanc. — 0m,160. 0m,110. — Coll. E. Utterson.

Femme assise, tenant un petit enfant. Plume. — 0m,160. 0m,135.

Le Christ couronné d'épines, plume. — 0m,190. 0m,160. — Coll. sir J. Reynolds et Utterson.

Homme debout, coiffé d'une calotte, enveloppé d'une robe serrée à la taille. Plume. — 0m,190. 0m,125.

Femme assise et priant, les mains join-

tes. Plume et bistre. Au revers : croquis à la plume d'une femme tenant un enfant. — 0m,185. 0m,140.

Portrait de Saskia, bistre et pierre noire. — 0m,195. 0m,140. — Coll. N. Diaz.

Femme assise, une autre figure dans la lumière, près d'une fenêtre; dans l'ombre, un homme coiffé d'un haut bonnet. Bistre. — 0m,175. 0m,190. — Coll. Woodburn.

Tête d'homme, coiffé d'un turban dont le bout retombe en écharpe. En bas, un oiseau de paradis. Plume, bistre et blanc. — 0m,175. 0m,170.

Deux Oiseaux de paradis, plume, bistre et blanc. — 0m,175. 0m,170.

Étude de chameau accroupi, bistre; en bas, tête de chameau à la plume. — 0m,160. 0m,120.

Étude de vache dans une étable, bistre. — 0m,150. 0m,130.

Cochon debout; à côté, un autre cochon, vautré par terre. Plume. — 0m,125. 0m,180.

Trois Têtes de lion, croquis au pinceau. 0m,157. 0m,145. — Coll. W. Esdaile.

Lion couché par terre, la tête de profil. Bistre. — 0m,135. 0m,195.

Lion couché, la tête de trois quarts. Bistre. — 0m,140. 0m,205. Au revers : « Rembrandt nat Leven ». — Coll. Henry Reveley.

Joseph expliquant les Songes: un homme âgé sur un trône, un autre placé sur les marches lui parle; autour, des personnages groupés. Plume. — 0m,200. 0m,275. — Coll. Richardson, junr.

Vieille Femme agenouillée devant un vieillard, à l'entrée d'une grotte, à gauche un cheval. Bistre. — 0m,180. 0m,240.

Jeune Femme agenouillée près d'un vieillard debout; un homme coiffé d'un turban s'avance vers eux; sur une table, un globe. Plume et bistre. — 0m,180. 0m,250. — Coll. Utterson.

Le Christ debout, un homme agenouillé près de lui, et d'autres personnages s'approchant. Plume. — 0m,150. 0m,240. — Coll. sir J. Reynolds, Utterson et Richardson.

Le Christ s'approchant d'une barque où se trouvent deux pêcheurs. Bistre. — 0m,160. 0m,245. — Coll. W. Ottley.

La Vision de Daniel, esquisse du tableau de Berlin. — 0m,165. 0m,242. — Coll. Utterson.

Jésus parmi les Docteurs, plume et bistre. — 0m,175. 0m,240. — Coll. W. Ottley.

La Fuite en Égypte, plume et bistre. — 0m,165. 0m,240. — Coll. Utterson et Russell.

Étude pour la Pièce aux 100 florins, plume. — 0m,200. 0m,230. — Coll. W. Esdaile.

Le Baptême de l'Eunuque, étude pour l'eau-forte. Plume et bistre. — 0m,170. 0m,260.

Académie d'un homme couché par terre, plume et bistre. — 0m,187. 0m,240. — Coll. Utterson.

Paysage, avec un cours d'eau, une route et des chaumières. Lavis au bistre. — 0m,160. 0m,290.

Paysage, avec un pont sur un cours d'eau et des maisons sous de grands arbres. Mine de plomb. — 0m,275. 0m,297.

Judas rapportant au temple l'argent prix de sa trahison? plume. — 0m,205. 0m,270. — Coll Richardson junr et J.-Ch. Robinson.

Un Vieillard debout, appuyé sur un bâton, s'approche d'une femme agenouillée près de laquelle se trouve un homme portant un panier; au fond, une ville. Lavis au bistre. — 0m,177. 0m,172.

Femme assise devant une table, près d'elle une autre debout, les mains jointes, au bas et à droite plusieurs figures, dont deux agenouillées. Plume. — 0m,125. 0m,192.

L'Enfant prodigue, agenouillé devant son père. Plume et bistre. — 0m,180. 0m,234.

Académie d'un jeune garçon, la main gauche posée sur un appui. Plume et bistre. — 0m,250. 0m,153.

Le Christ entouré de plusieurs figures, dont une agenouillée devant lui; en haut, à droite, une tête de vieille femme. Plume. — 0m,154. 0m,135. — Coll. Andréossy.

Variante pour la même composition; plume et bistre. — 0m,184. 0m,160. Au revers, quelques mots de l'écriture de Rembrandt, avec la signature Rembrandt van...

Paysage avec des chaumières, un cours d'eau, des moulins et un village. Plume et bistre. — 0m,185. 0m,304. — Coll. comte Spencer.

L'Ange Raphël et la Famille de Tobie. Plume. — 0m,170. 0m,220.

David jouant de la harpe devant Saül. Plume et bistre. — 0m,210. 0m,170. — Coll. Amb.-Firmin Didot.

L'Étudiant de Leyde, plume et lavis de bistre. — 0m,205. 0m,110. — Coll. Richardson junr et senr.

Étude pour une Adoration des Mages, plume. — 0m,190. 0m,285. — Coll. Mouriau.

Un Vieillard priant agenouillé; derrière lui, à droite, une figure couchée dans un lit. Plume et bistre avec retouche au blanc. — 0m,190. 0m,200.

Un Chemin entre des arbres, lavis à la sépia. — 0m,168. 0m,185.

Prince indien à cheval, tenant en main un faucon. Plume, légèrement coloré d'un ton rougeâtre. — 0m,220. 0m,192. — Coll. W. Russell et Richardson junr.

Académie d'un jeune homme, assis sur un tabouret. Pierre noire. — 0m,250. 0m,190. — Coll. W. Esdaile.

Mercure et Argus, plume et bistre. — 0m,145. 0m,180.

Une Femme assise auprès d'un puits à coupole; elle semble voir une apparition. Plume et bistre. — 0m,190. 0m,223. — Coll. Utterson.

Quatre Croquis de têtes de femmes, plume. Au revers, croquis de cavaliers, plume. — 0m,200. 0m,150. — Coll. J. Richardson junr, John Tane et R. Roussel.

Tobie et l'Ange, au bord de l'eau. Plume. — 0m,180. 0m,260. — Coll. sir J. Reynolds et Utterson.

L'Atelier de Rembrandt, répétition? du dessin de la collection His de la Salle. Sépia. — 0m,180. 0m,235. — Coll. Mariette.

Composition avec de nombreuses figures (Prédication de St Jean ?), dans un encadrement simulé. Plume et bistre. — 0m,140. 0m,200.

Tobie et l'Ange, au bord de l'eau, variante de la composition de l'Albertine; en haut : Rembrandt f. 1630, mais pas de la main du maître. Plume. — 0m,220. 0m,310.

Cavalier avec un sabre, à côté de deux personnages, dont un lui indique son chemin. Plume et bistre. — 0m,160. 0m,187.

Un Homme nu agenouillé, plume. — 0m,097. 0m,090. — Coll. sir J. Reynolds, Hudson et Seymour-Haden.

Une Femme, les mains jointes, regardant avec douleur un homme mort dans un lit. Plume. — 0m,160. 0m,205.

Une Femme debout, près des marches d'un lit, s'avance vers des hommes (dont un coiffé d'un casque) à demi cachés près d'une draperie. Plume. — 0m,165. 0m,225.

Un Jeune Homme agenouillé aux pieds d'un roi assis sur son trône et entouré de sa cour (*Joseph expliquant les Songes?*). Plume et bistre. — 0m,190. 0m,250.

Le Reniement de saint Pierre, effet de nuit. Plume de roseau et sépia. — 0m,180. 0m,252. — Coll. Lempereur et Seymour-Haden.

Femme assise, la tête appuyée sur sa main gauche; au-dessus d'elle, deux cierges. — Plume et sépia. — 0m,190. 0m,140. — Coll. sir Th. Lawrence, R. Roussell, Esdaile et Woodburn.

Le Serviteur infidèle, plume. — 0m,175. 0m,217. — Coll. Esdaile et Seymour-Haden.

Le Christ au milieu des Docteurs, plume et retouches au blanc. — 0m,190. 0m,257. — Coll. sir Th. Lawrence, Esdaile et Seymour-Haden.

Chaumière, plume et bistre. — 0m,115. 0m,175. — Coll. Esdaile et Seymour-Haden.

Porte d'entrée d'une ville, plume et sépia. — 0m,130. 0m,235. — Coll. Seymour-Haden.

Lion couché, pierre noire. — 0m,120. 0m,140. — Coll. Seymour-Haden.

Deux lions couchés, lavis au bistre. — 0m,130. 0m,220.

Un Escalier intérieur aboutissant à un palier. Crayon noir et bistre. — 0m,130. 0m,097.

M. Louis Galichon.

Judas restituant le prix de sa trahison, plume, lavé de sépia avec retouches à la sanguine. — 0m,140. 0m,160. — Coll. Em. Galichon.

Jeune Femme assise dans un fauteuil, sanguine avec retouches au crayon noir. — 0m,145. 0m,145. — Coll. Em. Galichon.

Jeune Femme debout, coiffée d'un chapeau à larges bords. Plume. — 0m,115. 0m,090. — Coll. Andréossy et Em. Galichon.

Femme en pied, de profil. Plume. — 0m,140. 0m,115. — Coll. Andreossy et Em. Galichon,

Jésus au milieu de ses disciples, à la plume. — 0m,200. 0m,290. — Coll. de Festetis et Firmin Didot.

Esther et Mardochée, plume, lavé de sépia. — 0m,200. 0m,325. — Coll. de Rumohr, de Festetis et Firmin Didot.

Étude d'homme en pied, au crayon noir. — 0m,147. 0m,110. — Coll. Robert Dumesnil et Firmin Didot.

Paysans près d'un champ de blé, à la plume. — 0m,175. 0m,250. — Coll. Em. Galichon.

M. Paul Mathey.

Un Homme assis dans un fauteuil et réfléchissant, à ses pieds un globe terrestre. Plume, lavé de sépia avec des retouches de gouache. — 0m,179. 0m,190. Coll. du comte Soutcktelew.

Portrait d'un jeune homme coiffé d'une toque, plume et bistre. — 0m,145. 0m,110. — Coll. Seymour-Haden.

Le Malade du bon Samaritain visité par les médecins, plume et bistre. — 0m,180. 0m,230. — Coll. E. Utterson et comte Soutcktelew.

Un Homme s'approchant d'une femme qui tient son enfant sur ses genoux, mine de plomb. — 0m,120. 0m,152.

Femme parée, assise de face dans un fauteuil. Plume et bistre. — 0m,160. 0m,130. — Coll. comte Soutcktelew.

M. Henri Pereire.

Une Mère allaitant son enfant, plume et sépia. — Coll. Armand.

Paysage hollandais, avec des maisons, des moulins et un pont-levis sur un canal. Plume et sépia. — 0m,195. 0m,310. — Coll. Armand.

M. le baron Edmond de Rothschild.

Portrait de Renier Anslo, étude pour le portrait à l'eau-forte; à la plume, lavé de bistre, avec des retouches à la sanguine et à la gouache. — 0m,246. 0m,201. — Coll. Em. Galichon.

Rouen. — M. Eugène Dutuit.

Le Christ chez Marthe et Marie, plume — 0m,180. 0m,170. — Coll. Ploosvan Amstel et de Visser.

HOLLANDE

Amsterdam. — Collection du Ryksmuseum.

Adoration des Bergers, plume, rehaussé de lavis.

Étude de femme nue, vue de face. C'est le même type qui est reproduit dans un dessin de la collection Heseltine. Plume et lavis.

Une Femme montant les degrés d'un escalier, s'arrête effrayée en voyant un homme tué sur le seuil d'une porte. Sépia et encre de Chine.

Philémon et Baucis en prières? à côté de Jupiter, son aigle les ailes déployées.

Paysage aux trois arbres, étude à la sépia pour l'eau-forte de ce nom (1643).

Femme appuyée sur le battant d'une porte et regardant au dehors. Sépia rehaussée de gouache. — 0m,160. 0m,150. — Coll. Ploos van Amstel, Versteeg et van Cranenburg.

Lion couché et dormant, plume et bistre. Coll. Verstolk van Soelen.

Homme de face (?) debout, portant une gibecière. Crayon noir.

Aveugle appuyé sur un bâton, crayon noir. — Coll. Verstolk van Soelen.

Vieillard vu presque de dos et appuyé sur un bâton. Crayon noir.

Musée Fodor. (Catalogue de 1863.)

Un Aveugle avec une femme portant un enfant. Crayon noir. — Coll. Bernard et Verstolk van Soelen.

Feuille d'études avec cinq figures. Crayon noir. — Coll. Baartz.

Sept Études de têtes. Crayon noir.

Groupe de quatre hommes causant. Crayon noir. — Coll. Verstolk van Soelen.

La Cène. Plume, lavé de sépia.

Le Denier de César. Plume.

Abraham bénit Jacob. Plume.

Une Synagogue avec plusieurs figures. Plume, lavé de sépia.

Tobie rendant la vue à son père. Plume.

Présentation au Temple. Plume. — Coll. Baartz.

Mars et Vénus surpris par Vulcain: Plume. — Coll. Baartz.

Retour du fils de Tobie. Lavé au bistre.

Esaü vendant son droit d'ainesse. Plume, lavé de sépia. — Coll. Mendès de Léon.

Lion accroupi. Plume, lavé de sépia.

Vue de la Westerkerk. Plume, lavé de sépia.

Les Tours de la Westerkerk, prises du Rozengracht. Plume et bistre. — Coll. Baartz.

Intérieur d'une maison de paysans. Plume et bistre.

Un Moulin, sur les anciens remparts d'Amsterdam. Plume et bistre. — Coll. Ploos van Amstel, Goll van Franckenstein, de Haas, J. Harmann et Verstolk van Soelen.

Un Puits sous un arbre. Plume, avec rehauts de sépia et de sanguine.

Cours de la Maison de chasse des comtes de Hollande. Plume et sépia. — Coll. Ploos van Amstel, J. de Vos et Six.

M. J. P. Six van Hillegom.

Deux Paysages, à la plume, lavis de sé-

pia, dans l'album de famille connu sous le nom de *Pandora*.

Esquisse pour la Leçon d'Anatomie du Dr Deyman, à la plume et encre brune. — 0m,11. 0m,132.

Harlem. — Musée Teyler.

Isaac et Esaü ? Plume.

Homme endormi ? Dessin au bistre.

Deux Hommes causant ? Crayon noir.

Abraham renvoyant Agar, étude pour l'eau-forte, en sens inverse. Plume et lavis. Au revers, une *Tête de vieillard*.

Deux Hommes en costume oriental. Plume et lavis.

Étude de vieillard, type qu'on retrouve dans les tableaux et les eaux-fortes de la jeunesse. Sanguine. Signé du monogr. et daté 1631. — 0m,225. 0m,145.

Lion dormant. Lavis au bistre.

Paysage, avec moulin à vent. Lavis au bistre.

Saskia. Plume, lavé à l'encre de Chine.

Rembrandt. Plume, lavé à l'encre de Chine.

Vue d'Hillegom. Plume et sépia. — Coll. Zoomer.

La Porte dite Jan Roodenpoort. Sépia très finement étudiée. — 0m,140. 0m,200. — Coll. de Vos.

Le Christ chez Marthe et Marie. Plume.

Rempart d'Amsterdam. Plume, rehaussé de bistre et d'aquarelle (peut-être par une autre main). — 0m,180. 0m,270. — Coll. Ploos van Amstel, J. de Vos et Six.

Lion couché et dormant. Lavis au bistre.

Jésus entouré de ses disciples, sig. et daté 1634. Pierre noire, sanguine, plume avec rehauts de bistre, de gouache et de rouge; dessin très travaillé, remanié à diverses reprises, en collant par places du papier découpé, pour masquer le travail primitif. On retrouve dans cette composition plusieurs des types des tableaux ou des eaux-fortes de la jeunesse de Rembrandt. — 0m,355. 0m,48.

Femme de la Frise vue de dos, dite *la Nourrice de Titus*. Plume et lavis d'encre de Chine. — 0m,220. 0m,150. — Coll. Th. Lawrence, Mendès de Léon, Verstolk van Soelen et Leembruggen.

Départ de Benjamin pour l'Égypte. Plume, lavé de sépia. — 0m,190. 0m,290. — Coll. Goll van Franckenstein, J. de Vos, Mendès de Léon et de Kat.

Paysage, avec un cours d'eau. Plume et lavis.

Paysage, avec chaumière et buissons. Plume et sépia.

Ensevelissement du Christ, composition inspirée par l'art italien. Plume et bistre.

Samuel oint David, intérieur avec plusieurs figures. Plume et bistre.

Retour de l'Enfant prodigue. Plume et sépia.

Tour en ruines, fond de chaumières. Plume et bistre.

Grand Arbre au bord d'un canal, dans l'ombre ; au fond, des collines dans la lumière. Plume et bistre.

Deux Hommes vus de face, dont un enveloppé d'une grande houppelande. Plume et bistre.

Rotterdam. — Collection du Musée Boymans.

Homme à cheval avec une lance et plusieurs autres cavaliers. Plume. — 0m,137. 0m,167.

Homme assis, cherchant dans sa poche. Plume. — 0m,120. 0m,92.

Abraham agenouillé recevant les Anges. Plume, rehaussé de lavis. — 0m,170. 0m,230.

Le Christ guérissant un aveugle. Plume et bistre. — 0m,180. 0m,230.

Résurrection de Lazare. Croquis à la plume. — 0m,185. 0m,157.

Le Bon Samaritain. Étude largement lavée au bistre, pour le tableau du Louvre. — 0m,210. 0m,315.

Vieillard debout, appuyé sur un bâton ; fond de paysage. Plume. — 0m,190. 0m,117.

Ruth et Booz ? Plume et bistre. — 0m,163. 0m,255.

Judas s'approchant du Christ pour l'embrasser ? Plume. — 0m,150. 0m,236.

Sainte Famille, la Vierge à son rouet, saint Joseph vu de dos et à genoux tient un maillet à la main. Plume. — 0m,175. 0,230.

Un Homme appuyé sur une table et deux autres personnages à côté de lui. Sur la même feuille, une tête coiffée d'un casque antique; peut-être une étude pour la *Minerve* de l'Ermitage. Plume.

Plusieurs des dessins de cette collection ont été brûlés dans l'incendie de 1864, notamment : une *Faiseuse de Koucks*, un *Mercure et Argus*, et une *Étude de vache debout*.

Sterkenburg (Château de). — Mme Ve Kneppelhout.

Saint Siméon tenant dans ses bras l'enfant Jésus. Sig. et daté 1661. A la plume, rehaussé de sépia. Album de J. Heyblocq.

RUSSIE

Saint-Pétersbourg. — Collection de l'Ermitage Impérial.

Abraham et les trois Anges. Croquis à la plume. — 0m,220. 0m,350.

Femme assise dans un fauteuil, un éventail à la main. A la plume et au bistre. — 0m,142. 0m,108.

Femme assise sur un banc, la tête appuyée sur sa main. A la plume. — 0m,110. 0m,110.

Intérieur, avec une femme tenant un petit enfant et un homme assis devant une table qui la regarde. Plume et lavis au bistre. — 0m,112. 0m,110.

Bords d'un canal, avec des arbres, des maisons et un moulin à vent. Croquis à la plume de roseau. — 0m,164. 0m,303.

Tête de vieillard, avec une barbe blanche et une calotte; signé du monogramme. Étude à la sanguine pour le tableau du comte Stroganoff.

Le Christ et Nicodème s'entretenant ensemble, dans une chambre éclairée par une lampe. A la plume et au bistre. — 0m,089. 0m,067.

Trois Figures d'homme, l'un vêtu d'un costume oriental. A la plume et au bistre. — 0m,147. 0m,144.

Abraham congédiant Agar (?). Crayon rouge. — 0m,264. 0m,205.

SUÈDE

Stockholm. — Cabinet du Musée Royal.

On sait que la plus grande partie de cette riche collection provient du cabinet de Crozat, formé lui-même de nombreux dessins achetés par de Piles en Hollande, probablement à J. van de Cappelle.

Étude d'un modèle nu, debout devant une table; c'est le type de jeune homme un peu maigre qu'on retrouve souvent dans les dessins et les eaux fortes du maître. Plume et lavis de sépia.

Jésus parmi les Docteurs; largement indiqué à la plume de roseau.

Le Calvaire; composition à la plume.

Titia van Uylenborch, sœur de Saskia; dessin d'après nature avec le nom inscrit par Rembrandt et la date 1639. Plume et lavis au bistre.

Une Femme avec capuchon baissé, les mains enveloppées dans ses manches. Plume et bistre.

Tête d'Enfant, presque de face; peut-être Titus. Plume et bistre.

Jeune Fille coiffée d'une capeline, la main sur le rebord d'une fenêtre.

La même, la tête appuyée sur sa main droite. Au bistre, avec corrections à la gouache.

Un Turc, vu de face. Pierre noire et encre de Chine.

Jeune Femme vue de profil et deux autres indiquées légèrement à la plume.

Un Homme assis, un bâton à la main; un autre, dans l'autre sens.

Paysage, avec un canal, des roseaux et de grands arbres. Lavis à la sépia.

Trois Chaumières, avec un bouquet d'arbres. Lavis à la sépia.

Jeune Femme, avec un voile et une jupe légère, tenant une fleur à la main. Au bistre.

Une Femme à coiffe blanche et tablier blanc, la tête appuyée sur sa main droite. Plume et lavis.

Une Vieille Femme, soutenant par une lisière un enfant qui s'exerce à marcher. Plume.

Un Homme pêchant à la ligne. Plume.

Un Oriental assis. Plume.

Trois Études d'après un même personnage. Plume.

Jeune Garçon vêtu à l'orientale, d'après la position de la main, il semble jouer de la harpe; peut-être une étude pour un David. Plume.

Vieille Femme assise, lisant dans un gros livre. Plume et lavis encre de Chine.

Vieille Femme dormant. Plume.

Homme assis et lisant, à la lueur d'une lampe. Plume et lavis sépia.

Un Homme coiffé d'un turban, assis devant une table chargée de livres. Plume.

Jeune Femme parée, assise près d'une corbeille de fleurs et de fruits; une vieille placée à côté d'elle lui adresse la parole. Plume.

Jésus et les Disciples d'Emmaüs. Plume avec lavis de sépia.

Un Turc montant un escalier, à côté de lui une autre figure. Plume.

Deux Personnages presque nus, les mains jointes. Plume.

Quatre Têtes griffonnées. Plume.

Un Jeune Garçon coiffé d'une toque, assis, un de ses pieds posé sur un escabeau; peut-être Titus. Dessiné d'après nature à la plume de roseau.

Personnage debout, tenant une épée d'une main, l'autre posée sur la poitrine. Plume.

Jeune Homme debout, vu de dos et appuyé sur un bâton. Plume et bistre.

Jeune Femme debout, près d'une table; au fond, les rideaux d'un lit. Plume.

Un Homme coiffé d'un chapeau à plumes et assis sur une chaise basse. Plume.

Abraham et Isaac, indication de deux gestes différents pour la main du patriarche prêchant à son fils la soumission à la volonté divine.

Jeune Femme assise devant une table et absorbée dans sa lecture. Plume.

Deux Femmes allaitant chacune un enfant. Plume et sépia.

Un Oriental coiffé d'un turban et portant un grand manteau. Plume.

Pêcheur vêtu d'une blouse et tenant de chaque main un panier. Plume.

Le Christ montrant ses plaies à saint Thomas, agenouillé devant lui. Plume.

David et Urie, prenant congé du roi. En marge, des divisions pour mettre l'esquisse au carré.

L'Homme évanoui; on s'empresse autour de lui pour lui porter secours. Plume et lavis de bistre.

La Mise au Tombeau, en marge indications de dimensions. Plume.

Sacrifice d'Abraham, étude pour le tableau de l'Ermitage. Plume et lavis de bistre.

Le Christ et la Samaritaine, auprès du puits. Lavis à la sépia.

Femme se reposant, à l'entrée d'une grotte. Étude pour une *Fuite en Égypte*. Lavis à la sépia.

Jeune Femme assise, dans un fauteuil; derrière elle, une vieille. Plume.

Oriental coiffé d'un turban et couvert d'un grand manteau. Plume.

Femme allaitant un enfant. Croquis à la plume.

Femme tenant un enfant au maillot, à côté une autre femme allaitant un enfant. Croquis d'après nature à la plume.

Esquisse pour un *Sacrifice d'Abraham*. Lavis à la sépia.

Un Homme assis devant une table, la tête appuyée sur sa main droite. Plume.

Un Vieillard, coiffé d'un grand chapeau et vêtu d'une pelisse, avec un petit enfant. Plume.

Vieillard assis et lisant dans un livre qu'il tient à la main. Plume.

Vieille Femme debout, portant un panier et parlant à une jeune femme placée devant elle. Plume.

Vieillard placé en haut d'un perron, écoutant un homme qui lui parle d'en bas; peut-être le *Bon Samaritain et l'hôtelier*. Plume.

Oriental coiffé d'un turban et armé d'un cimeterre; devant lui un homme qui l'implore, les mains jointes. Plume.

Pilate déclare Jésus innocent; la même scène, un peu moins complète, se trouve dans la collection de l'Albertine. Plume, avec lavis de sépia.

Sacrifice d'Abraham, étude pour le tableau de l'Ermitage. Plume et sépia.

Le Bon Samaritain, secourant le blessé étendu par terre. Plume.

Vieille Femme assise devant une cheminée et surveillant la cuisson d'aliments contenus dans une marmite. Plume et sépia.

Une Femme chauffant un enfant devant une cheminée. Plume.

Vieille Femme assise, les mains croisées sur son ventre. Plume et sépia.

Personnage à genoux devant un Oriental : le *Serviteur infidèle*? Plume et sépia.

La Bénédiction de Jacob, étude pour le tableau de Cassel. Plume.

Aman promenant en triomphe Mardochée, étude pour l'eau-forte. Plume et sepia.

Madeleine à genoux devant le Christ, étude pour le tableau de Brunswick. Plume avec sépia et rehauts de blanc.

Homme tenant des livres sous son bras, près de lui un enfant. Plume et bistre.

Étude d'homme, d'après nature. Crayon noir.

Oriental vu de face, coiffé d'un bonnet élevé. Plume.

Une Femme couchée par terre et secourue par une autre femme, dans un paysage oriental. Plume.

Femme en prières dans la campagne, un ange auprès d'elle. Plume et bistre.

Femme caressant un enfant debout, devant elle. Au-dessous griffonnage d'une tête et croquis du même enfant coiffé d'un béret. Plume et lavis à l'encre.

Un Homme assis devant une table, remet de l'argent à un ouvrier placé près de lui;

un autre compte ce qu'il a reçu (les *Travailleurs de la Vigne?*). Plume.

Jesus parmi les Docteurs. Plume.

Tobie, sa femme et la Chèvre, esquisse pour le tableau de Berlin. Plume.

Lion accroupi et dormant. Plume.

La Prière de Manué, esquisse pour le tableau de Dresde, cintré du haut. Plume et sépia. — 0m,225. 0m,190.

Raguel et sa femme, rendant grâces à Dieu d'avoir épargné Tobie. Plume.

Le Christ et les Apôtres, au jardin des Oliviers. Plume et lavis de sépia.

Jesus est fait prisonnier, plume et sépia.

La Femme adultère. Plume.

Paysage, avec deux vaches et une bergère. Plume.

Étude pour la grisaille de la *Prédication de saint Jean.* Plume et lavis.

Le Calvaire. Étude à la plume.

Femme assise, les cheveux épars; étude pour la *Mariée juive.* Plume et lavis.

Job, sa femme et ses amis, étude à la plume et au bistre, avec des corrections pour le mouvement du personnage principal.

Étude pour le tableau des *Ouvriers de la Vigne,* à l'Ermitage. Plume.

Copie d'une composition italienne : une *Adoration des Mages,* remaniée par Rembrandt; au revers, une *Adoration des Bergers.* Bistre avec rehauts de sanguine.

Un Homme endormi sur un lit, en haut un ange ouvrant un rideau dans lequel sont enveloppés des figures qui prient, des animaux. Bistre rehaussé de sanguine.

M. Josephson.

La Visitation; deux femmes s'embrassant dans la campagne devant une maison d'où deux hommes les regardent. Plume, lavé au bistre. — 0m,178. 0m,138. — Coll. M. G. Anckarsvaerd.

Paysage, avec un cours d'eau au premier plan, à gauche une cabane et un hangar à foin entourés d'arbres. Plume, lavé au bistre. — 0m,108. 0m,175. — Coll. du comte de Tessin et Anckarsvaerd.

III

LES EAUX-FORTES

Du vivant même de Rembrandt, ses eaux-fortes étaient très recherchées des amateurs. Houbraken parle déjà des compétitions passionnées qu'il avait pu observer parmi le monde des curieux et des écarts de prix qui s'étaient établis entre des épreuves qui souvent se recommandaient par leur rareté bien plus que par leur mérite réel. Clément de Jonghe, Zoomer, Pieter de la Tombe étaient cités comme ayant, dès cette époque, formé des collections de ces eaux-fortes.

Au XVIIIe siècle, les plus célèbres étaient, en Hollande, celles d'Amadée de Burgy et de van Leyden. Nous mentionnerons ensuite : en Angleterre, celles de J. Barnard et de lord Aylesford; en France, où Rembrandt compta de bonne heure des admirateurs fervents, celles de Marolles, de Coypel, de Julienne, de Silvestre et surtout de Mariette.

De notre temps, il convient de signaler : chez nous, celles de MM. Edmond de Rothschild et Dutuit; à Londres, celle de M. Holford; celle de M. Artaria à Vienne; celle du Dr Stræter à Aix-la-Chapelle, et à Saint-Pétersbourg celle de M. le sénateur D. Rovinski.

Mais si importantes que soient ces collections privées, elles s'effacent forcément devant celles des grands dépôts publics, qui, ayant pour eux le privilège de la durée, s'enrichissent incessamment par des legs ou des achats. Pour le nombre et la beauté de ses épreuves, le Cabinet d'Amsterdam, formé en grande partie de la collection van Leyden, achetée en 1810 par le roi Louis-Napoléon, tient le premier rang ; viennent ensuite ceux de Paris, de Londres, de Berlin, de Vienne et de Francfort. Dans les grandes ventes qui se sont succédé depuis le commencement de ce siècle, — celles de Silvestre en 1811, de Robert Dumesnil en 1836, de lord Aylesford en 1846, du baron Verstolk van Soelen en 1847 et 1851, de M. Firmin Didot en avril 1877, — les prix des eaux-fortes de Rembrandt ont toujours été en augmentant. Dès 1782, une épreuve du premier état du *Bourgmestre Six* était achetée 500 florins pour le Cabinet de Vienne. A la vente Verstolk van Soelen, la *Résurrection de Lazare* atteignait 1 350 francs ; *Renier Anslo*, 1 575 francs ; le *Grand Coppenol*, 2 625 francs ; *Ephraïm Bonus*, 3 465 francs ; *Rembrandt au sabre*, 3 800 francs. La célèbre planche *le Christ guérissant les malades*, pour laquelle, à l'origine, le prix de 100 florins avait paru exceptionnel, était vendue 3 870 francs à cette même vente : mais elle était poussée plus tard jusqu'à 29 000 francs ; enfin, en août 1883, M. E. de Rothschild achetait de M. Griffith un premier état du *Dr A. Tholinx*, moyennant 38 000 francs, somme la plus forte, croyons-nous, qu'ait jamais été payée aucune gravure.

Les eaux-fortes de Rembrandt ont été l'objet de classifications assez nombreuses. Gersaint, l'ami de Watteau, avait le premier réuni les éléments d'un catalogue, qu'il laissa inachevé. Après sa mort, Helle et Glomy, en ayant acheté le manuscrit, y ajoutèrent quelques indications qu'ils avaient été à même de recueillir, et publièrent le tout en 1751. Un marchand d'objets d'art d'Amsterdam, P. Yver, donnait en 1756 un supplément de ce catalogue, dont il avait corrigé quelques erreurs, et un Anglais, Daniel Daulby, accompagnait de ses commentaires la traduction de ce dernier travail, imprimée en 1796 à Liverpool.

L'année d'après, le graveur bien connu Adam Bartsch, conservateur des estampes de la bibliothèque de Vienne, complétait les recherches de ses devanciers dans une étude consciencieuse consacrée aux gravures du maître et de ses principaux imitateurs, étude en deux volumes, publiés à Vienne.

En France, le chevalier de Claussin (1824) et Wilson en Angleterre (1836) ne firent guère que reproduire, en l'améliorant sur quelques points, le catalogue de Bartsch, bien que le premier de ces auteurs ne fît même pas mention de la source à laquelle il avait si largement puisé. Plus récemment M. Ch. Blanc ajoutait quelques judicieuses remarques aux travaux de ses prédécesseurs, dans trois publications relatives à l'œuvre gravé de Rembrandt, éditées à de courts intervalles, en 1854, 1859 et 1861 ; mais il adoptait, comme eux, le classement par catégories selon la nature des sujets représentés. Vosmaer, le premier, avait cherché, comme nous essayons aujourd'hui de le faire, à étudier l'ensemble des œuvres de Rembrandt, parallèlement avec sa vie, en suivant l'ordre chronologique de leur production. Mais il est aisé de comprendre combien, au début surtout, cet ordre présentait de difficultés. Il n'y a guère plus d'un tiers des eaux-fortes de Rembrandt qui portent une date, et si pour les autres il est déjà assez délicat de dire approximativement à quelle

époque de la vie de l'artiste elles se rattachent, il serait téméraire de prétendre déterminer exactement l'année où elles ont été faites, en se fondant uniquement sur les analogies d'exécution qu'elles peuvent offrir avec d'autres dont la date est certaine. L'essai de classification chronologique tenté par Vosmaer contenait donc bien des erreurs. Mais c'était le premier jalon planté dans une voie où, bientôt après, d'autres critiques allaient s'avancer d'une manière plus résolue.

Au mois de mai 1877, une exposition des eaux-fortes de Rembrandt fut organisée par des amateurs anglais au Burlington-Club de Londres, en adoptant pour leur classement l'ordre chronologique. M. Seymour-Haden, un des promoteurs de cette exposition, à laquelle il avait envoyé lui-même les épreuves les plus remarquables de sa collection, fit précéder le catalogue rédigé à cette occasion d'une préface où il exposait ses vues personnelles sur les diverses questions d'authenticité et de dates qu'on peut soulever à propos de l'œuvre gravé de Rembrandt (1).

Admirateur passionné du maître, M. Seymour-Haden est lui-même un aquafortiste très distingué et son talent de graveur prêtait un intérêt particulier au résultat de ses recherches. On ne peut que souscrire à ses idées sur la valeur comparative des divers états des eaux-fortes de Rembrandt et sur les écarts tout à fait factices que la rareté de certaines épreuves et l'engouement souvent très peu justifié des amateurs assignent à leur valeur vénale. Toutes ces considérations, il faut le reconnaître, dérivent chez l'éminent critique d'un sentiment très délicat de l'art qu'il exerce autant que d'une juste appréciation des qualités de son maître préféré. Peut-être même l'admiration que celui-ci lui inspire n'est-elle pas exempte de quelque partialité.

Frappé des différences très réelles qu'il observe entre des productions d'une même époque, peut-être n'a-t-il pas suffisamment tenu compte des inégalités du talent de l'artiste lui-même et de la diversité que peut offrir son travail, tantôt exécuté précipitamment et tout à fait improvisé, tantôt, au contraire, méthodique, sagement conduit et poussé jusqu'aux limites du fini le plus minutieux.

A son insu et dans son désir de n'attribuer à Rembrandt que des chefs-d'œuvre, il est un peu trop porté aussi à effacer son nom sur des gravures où il est inscrit, mais qu'il juge indignes de cet honneur, ou à lui adjoindre des collaborateurs. Afin de donner plus de poids à ses hypothèses, M. Seymour-Haden va même jusqu'à désigner positivement ces collaborateurs. Il est certain qu'en s'avançant un peu imprudemment sur ce terrain, le critique anglais a commis plus d'une erreur ; soit qu'il désignât comme élèves de Rembrandt des artistes qui ne l'ont jamais été, Lievens et van Vliet, par exemple, ou d'autres qui ne l'étaient pas encore à l'époque où il avait cru pouvoir spécifier expressément la part qu'ils auraient prise à l'exécution de certaines eaux-fortes ; soit qu'il considérât comme faux des monogrammes ou des signatures dont la forme ou l'orthographe lui semblaient insolites alors que ceux-ci se retrouvaient identiquement sur des tableaux peints par Rembrandt à la même date

(1) M. Seymour-Haden a traduit lui-même cette préface dans une brochure tirée à part et offerte aux abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* (juillet 1880). La collection des eaux-fortes et des dessins de Rembrandt réunie par M. Seymour-Haden a été vendue aux enchères à Londres, du 15 au 19 juin 1891.

et tiraient ainsi de cette similitude une sanction positive de leur authenticité. Les affirmations formelles de M. Seymour-Haden sur ces divers points étant reconnues inexactes, ses erreurs, si elles n'infirment pas absolument la valeur totale de son travail, obligeaient du moins à discuter en détail des appréciations qu'il devenait prudent de vérifier.

Plus réservé que son compatriote sur ces questions d'authenticité, M. Ch.-H. Middleton avait été, comme lui, frappé de l'avantage que le classement chronologique des œuvres de Rembrandt pouvait offrir pour l'étude de son développement artistique. A l'occasion de l'exposition du Burlington-Club, il communiquait au public ses vues à ce sujet dans une première publication : *Notes on the etched Work of Rembrandt* (Londres, 1877, in-4°), suivie l'année d'après par son Catalogue complet de l'œuvre du maître (1), livre excellent, dans lequel, à la suite de la description de chaque gravure, il consignait les remarques de ses prédécesseurs en même temps que les siennes propres. Tout en proclamant la supériorité du classement chronologique, M. Middleton cherchait dans ce catalogue à le concilier avec l'ancien groupement par catégories de sujets. Il diminuait seulement le nombre de ces catégories, et aux douze classes adoptées par Bartsch il substituait une division réduite aux quatre classes suivantes : 1° Études et portraits; 2° Sujets bibliques ou religieux; 3° Sujets de fantaisie ; 4° Paysages. Si précieux que fût ce travail au point de vue des dates, il n'aboutissait, en somme, pour la désignation des planches qu'à un numérotage de plus ajouté à tant d'autres déjà existants, et ne faisait ainsi qu'accroître la confusion qui résulte de ces notations multipliées.

M. Eug. Dutuit, à son tour, rendait un service signalé à la critique en faisant reproduire, dans leurs dimensions réelles et avec le soin le plus minutieux, la suite complète des eaux-fortes du maître, d'après les meilleures épreuves de sa collection — une des plus choisies qui aient été formées de notre temps — ou des dépôts publics qui les renferment. Très supérieur à ceux de ses devanciers, ce magnifique recueil, dont les progrès de l'héliogravure ont pu seuls permettre la publication, met aujourd'hui à la portée des critiques et des amateurs un répertoire indispensable à quiconque veut étudier d'une manière un peu approfondie l'œuvre du maître, puisqu'il donne la faculté de manier et de comparer entre elles toutes les pièces d'un ensemble qu'il n'était pas jusque-là possible de trouver réuni. Chacune de ces reproductions est accompagnée de commentaires qui signalent les différents états des gravures et les diverses appréciations dont ils ont été l'objet. En laissant à chacun la responsabilité de ses opinions, M. Dutuit n'exprime que très discrètement les siennes propres, avec autant d'impartialité que de modestie. Mais bien qu'il s'élève contre l'encombrement des classifications déjà existantes, pas plus que M. Middleton, il n'a cru cependant pouvoir s'arrêter à aucune d'elles, et, quoique calqué sur celui de Bartsch, le nouveau mode de numérotage qu'il propose ne fait qu'ajouter à des complications dont il déplore à bon droit lui-même les inconvénients. Ce n'est là d'ailleurs qu'une critique bien légère en regard des avantages que présentent pour l'étude des eaux-fortes de Rembrandt ces reproductions pour la plupart irréprochables. Il convient,

(1) *A descriptive Catalogue of the etched Work of Rembrandt van Ryn*; gr. in-8°. Londres, 1878; John Murray.

au surplus, d'ajouter qu'afin de faciliter, autant qu'il était possible, les recherches dans l'œuvre du maître, M. Dutuit, non content de donner pour chaque planche les numéros d'ordre des divers catalogues existants, a dressé avec soin des tables de concordance commodes à consulter et qui embrassent toutes les classifications proposées jusqu'ici.

Tout récemment encore, dans un grand ouvrage publié en 1890 à Saint-Pétersbourg, M. le sénateur Dmitri Rovinski s'est proposé de mettre sous les yeux de ses lecteurs la reproduction de tous les divers états des gravures de Rembrandt. Les 1000 phototypies sans retouches que contient cet ouvrage permettront désormais aux collectionneurs et aux érudits d'apprécier les transformations graduelles apportées par Rembrandt dans le travail de ses planches, et de fixer, par conséquent, le nombre réel de ces états, nombre que les prédécesseurs de M. Rovinski étaient portés à multiplier outre mesure d'après des modifications apportées simplement dans le tirage et non pas, comme il convient de le faire, d'après des remaniements positifs effectués dans l'exécution totale ou partielle de chaque planche.

On pouvait facilement prévoir qu'après l'exposition du Burlington-Club la porte resterait grande ouverte aux discussions d'authenticité qui allaient se poser pour un certain nombre de gravures attribuées avec plus ou moins de vraisemblance à Rembrandt. Le chiffre de 375 porté au catalogue de Bartsch pour l'ensemble de son œuvre était, il faut le reconnaître, excessif et il y avait lieu de procéder à une revision qui, poursuivie par ses successeurs, les conduisait successivement à réduire ce total : Wilson à 366 ; Claussin à 365 ; Ch. Blanc à 353 et M. Middleton à 329. Renchérissant à leur tour sur cette disposition, souvent sans autre motif que leur caprice ou leurs préférences personnelles, des amateurs ou des artistes effaçaient à l'envi sur cette liste déjà ainsi raccourcie, et l'un d'eux, un peintre français établi en Angleterre, M. A. Legros, abaissait jusqu'à 71 le chiffre des planches dont, suivant lui, Rembrandt était certainement l'auteur et à 42 le nombre de celles qu'on pouvait avec quelque vraisemblance lui attribuer, soit un total de 113. On le voit, le mouvement déterminé par la brochure de M. Seymour-Haden s'accentuait de plus en plus, et dans un article publié par la *Gazette des Beaux-Arts* (1), M. L. Gonse prenait carrément parti pour les novateurs, approuvant de tout point leurs idées, insistant d'ailleurs avec raison sur la nécessité de ce travail de sérieuse revision auquel il était nécessaire de soumettre l'œuvre gravé du maître. Certes, ainsi que me l'écrivait à ce propos un des admirateurs les plus éclairés de Rembrandt, M. W. de Seidlitz, cet œuvre ne peut que gagner à être allégé de quelques pièces indignes de son talent, mais à condition de ne pas apporter dans ce travail d'épuration d'autres visées que celles d'une critique vraiment impartiale. Dans un autre article, très judicieux d'ailleurs, publié par le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (2), M. le Dr Straeter d'Aix-la-Chapelle, qui possède lui-même une belle collection des eaux-fortes de Rembrandt, tout en essayant de réagir contre des tendances qu'il jugeait exagérées, y cédait lui-même à son insu. Dans le chiffre de 280 à 300 planches auquel il arrivait pour le total de l'œuvre gravé de l'artiste, il se refusait à comprendre les pièces libres qu'il considérait comme apocryphes, et à l'appui

(1) 1er décembre 1885.
(2) *Rembrandt's Radirungen;* 1886, p. 253 et suiv.

de cette exclusion systématique il alléguait non des différences ou des faiblesses d'exécution trop manifestes, mais simplement la grossièreté des sujets traités, les jugeant *a priori*, et par ce fait seul, indignes du nom de Rembrandt.

Il appartenait à M. W. Bode de rétablir les droits un peu trop méconnus de la critique, et à la suite même de l'étude de M. Stræter, dans le recueil où elle avait paru, avec l'autorité que lui donnait sa connaissance de l'œuvre entier de Rembrandt, il montrait les dangers et l'incertitude de ces jugements dictés par des préoccupations trop exclusives. Ainsi que le dit M. Bode, les avis de gens du métier ont leur valeur et il importe d'en tenir compte; mais à côté de leurs appréciations parfois un peu spéciales, il y a tout un ensemble d'autres indications qui peuvent les compléter et les éclairer. En ce qui touche Rembrandt, les dates des gravures de sa jeunesse — sur lesquelles portaient surtout les exclusions de M. Seymour-Haden et de ses sectateurs, — leur exécution comparée à celle de ses tableaux ou de ses dessins à cette même époque, les documents biographiques qui le concernent lui et ses contemporains peuvent, en des questions si délicates, fournir les plus utiles lumières. Faute de connaître suffisamment tous ces divers éléments d'information, ou de ne pas tirer de leur rapprochement les conséquences nécessaires, on s'expose à des affirmations fausses ou hasardeuses. Il est certain qu'à comparer les premières peintures du maître à celles de sa maturité, elles présentent des différences aussi marquées que tel griffonnement ou telle eau-forte de ses débuts rapprochés de chefs-d'œuvre comme les portraits de Lutma ou du vieil Haaring et la *Pièce aux 100 florins*. Les écarts sont pareils, et dans les œuvres de sa jeunesse, eaux-fortes ou tableaux, on constate avec des analogies bien naturelles des faiblesses égales. Il est positif encore que des pièces comme celles portées au catalogue de Bartsch sous les numéros 14, 15, 25, 150, 166, 314, 322, 337, 360, etc., par exemple, ne font pas grand honneur à Rembrandt; mais datées de 1630 ou 1631, signées très anciennement de son monogramme et acceptées par lui comme faisant partie de son œuvre, elles ne sont ni meilleures, ni pires que beaucoup des tableaux qu'il exécutait à cette époque. Si, comme le remarque judicieusement M. Bode, chacun de ces essais, auxquels l'artiste n'attachait, sans doute, pas grande importance, ne nous offre par lui-même qu'un intérêt assez médiocre, leur suite est cependant utile pour nous renseigner sur le développement progressif du talent de Rembrandt et sur la manière dont il s'est formé. Indépendamment de ces traits généraux, l'étude des premières peintures du maître nous fournit des arguments particuliers et d'une valeur indiscutable sur l'authenticité de certaines gravures qu'on serait assurément tenté de rayer de son œuvre, si on ne les envisageait qu'à un point de vue purement esthétique. Les monogrammes ou les signatures : RH, RH van Ryn, Rembrant van Ryn, Rembrant, et enfin Rembrandt, que de 1628 à 1633 nous relevons sur ses tableaux avec des dates comprises entre cette période, nous les retrouvons avec des formes et des orthographes pareilles sur les gravures de la même époque. Or ce sont là des notations qui n'ont été constatées que récemment et auxquelles des faussaires, qui par conséquent les ignoraient, n'auraient pu autrefois se conformer pour dissimuler leurs fraudes. Il n'est que juste d'ajouter que l'honneur d'avoir découvert et réuni ces informations qui ont trait à la jeunesse de Rembrandt revient à M. Bode et nous avons vu,

au cours de ce livre, que les travaux les plus récents de la critique, aussi bien que les découvertes faites en ces derniers temps dans les archives, n'ont pu que confirmer la justesse des indications précises et même des hypothèses qu'il avait données à cet égard. Grâce à ces preuves décisives, l'authenticité d'une grande partie des eaux-fortes appartenant à la période primitive — et ce sont précisément les plus contestées — nous semble mise hors de doute, celles du moins qui portent le nom ou le monogramme de Rembrandt. A moins que la fausseté de sa signature ne soit démontrée, tout en constatant des différences et des inégalités parfois assez grandes dans leur exécution, nous n'avons pas à nous montrer plus difficile que le maître lui-même pour les admettre dans son œuvre.

Quoi qu'il en soit, il faut en convenir, le mouvement dont M. Seymour-Haden a été le promoteur ne laisse pas d'avoir eu son utilité, en allégeant cet œuvre de quelques eaux-fortes qui n'avaient aucun droit d'y figurer. C'est ainsi que, tout en conservant une réserve qui mérite d'être louée, M. Middleton a fait porter ses radiations sur une trentaine de paysages un peu légèrement acceptés par Bartsch et dont quelques-uns même ont pu être restitués à leurs véritables auteurs. Plus récemment encore, afin de procéder avec méthode et d'arriver sur ce point à une entente bien désirable, M. W. de Seidlitz, dans une réunion de la Société berlinoise de l'Histoire de l'art (1), a eu l'heureuse pensée de provoquer une discussion sur ce sujet, en appelant l'attention de tous ceux qui, ayant étudié l'œuvre gravé de Rembrandt, pourraient apporter quelque lumière sur ces questions d'authenticité. Par des correspondances suivies avec MM. Bode, Straeter et avec moi-même, il avait d'ailleurs pris soin de réunir les communications qu'il avait reçues à propos des points qui lui semblaient douteux, et de constater toutes les fois qu'il le pouvait un accord entre ces diverses consultations. A la suite de ses enquêtes et de ses recherches personnelles, le chiffre des planches admises par M. de Seidlitz comme formant l'œuvre de Rembrandt s'élève à 260.

L'espace limité dont nous disposions nous forçait à nous borner au strict nécessaire dans le catalogue résumé qui suit ce court historique des essais de classification tentés jusqu'ici pour les gravures de Rembrandt. Ne pouvant songer à donner toutes les notations déjà proposées, nous nous sommes contenté de recourir à deux d'entre elles, qui caractérisent à la fois le groupement par catégories et celui par ordre de dates. Pour le premier nous avons suivi la classification de Bartsch, à laquelle, malgré les imperfections qu'elle présente, on tend de plus en plus à revenir et qui avait, en outre, pour nous cet avantage que nous pouvions également l'employer pour les œuvres des imitateurs ou des élèves de Rembrandt. Nous avons joint au numérotage de Bartsch celui de M. Middleton, et, sauf quelques rares exceptions — le plus souvent d'accord avec M. de Seidlitz, — nous avons adopté la chronologie de son catalogue, en indiquant celles des planches qui sont sérieusement contestées, et en rejetant nous-même celles qui pour divers motifs nous semblaient devoir être exclues. Dans ces conditions, le chiffre total des eaux-fortes auquel nous sommes arrivé s'élève à environ 270, en y comprenant une quarantaine de planches sur lesquelles nous hésitons à nous prononcer d'une façon absolue. Ce chiffre, peu différent de celui auquel, de son côté, M. de Seidlitz s'est arrêté,

(1) Séance du 31 octobre 1890.

ne peut donc être considéré que comme approximatif; en matière si délicate, le doute nous paraît d'autant plus permis qu'une certitude absolue serait impossible à obtenir.

Les chiffres placés à la suite des abréviations B et M (Bartsch et Middleton) indiquent les numéros des Catalogues de ces deux auteurs.

PREMIÈRE CLASSE

PORTRAITS DE REMBRANDT

Portrait de Rembrandt aux cheveux crépus. — Monogr. — V. 1630. (B. 1. — M. 51.)

Portrait de Rembrandt aux trois moustaches. — V. 1634. (B. 2. — M. 106.)

Rembrandt portant un oiseau de proie. — V. 1633. — Contesté par M. W. de Seidlitz; en tout cas le premier état seul serait de Rembrandt. (B. 3. — M. 100.)

Portrait de Rembrandt au nez large. — V. 1631. (B. 4. — M. 42.)

Portrait de Rembrandt au visage rond. — V. 1630. (B. 5. — M. 19.)

Portrait de Rembrandt au bonnet fourré et à l'habit noir. — V. 1630. — Contesté. (B. 6. — M. 17.)

Portrait de Rembrandt au manteau riche. — Monogr. 1631. C'est sur une épreuve du deuxième état (au British Museum) que Rembrandt a écrit: æt. 24 (ou 25), anno 1631. (B. 7. — M. 52.)

Portrait de Rembrandt aux cheveux hérissés. — V. 1631. (B. 8. — M. 50.)

Portrait de Rembrandt aux yeux chargés de noir. — V. 1630. — Contesté. (B. 9. — M. 21.)

Portrait de Rembrandt faisant la moue. — Monogr. 1630. (B. 10. — M. 23.)

Portrait de Rembrandt coiffé d'une toque. — (Portrait de Titus v. Ryn.) — V. 1632. (B. 11. — M. 165.)

Portrait de Rembrandt de forme ovale. — V. 1630. — Contesté. (B. 12. — M. 16.)

Portrait de Rembrandt à la bouche ouverte. — Monogr. 1630. (B. 13. — M. 22.)

Portrait de Rembrandt à bonnet et robe fourrés. — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 14. — M. 44.)

Portrait de Rembrandt au manteau avec le collet pendant. — Monogr. 1631. (B. 15. — M. 48.)

Portrait de Rembrandt au bonnet rond. — Monogr. 1631. (B. 16. — M. 45.

Portrait de Rembrandt avec l'écharpe autour du cou. — Rembrandt. 1633. (B. 17. — M. 99.)

Portrait de Rembrandt tenant un sabre. — Rembrandt f. 1634. (B. 18. — M. 105.

Rembrandt et sa Femme. — Rembrandt f. 1636. B. 19. — M. 128.)

Portrait de Rembrandt au bonnet orné d'une plume. — Rembrandt f. 1638. (B. 20. — M. 134.)

Rembrandt appuyé. — Rembrandt f. 1639. (B. 21. — M. 137.)

Rembrandt dessinant. — Rembrandt f. 1648. (B. 22. — M. 160.)

Portrait de Rembrandt en ovale. — Dans le premier état, Rembrandt est en pied; la planche est rectangulaire et signée en haut: Rembrandt f. 1634; elle a été réduite en ovale dès le second état. (B. 23. — M. 111.)

Portrait de Rembrandt au bonnet fourré et habit blanc. — Monogr. 1630. (B. 24. — M. 27.)

Portrait de Rembrandt aux cheveux crepus. — Le premier état, signé du monogr. et daté 1631, nous paraît seul de Remb. — Contesté. (B. 25. — M. 49.)

Portrait de Rembrandt aux cheveux courts et frisés. — Rembrandt. — V. 1638. (B. 26. — M. 133.)

Portrait de Rembrandt au toupillon élevé. — Monogr. 1630. (B. 27. — M. 26.)

DEUXIÈME CLASSE

SUJETS DE L'ANCIEN TESTAMENT

Adam et Ève. — Rembrandt f. 1638. (B. 28. — M. 206.)

Abraham recevant les trois Anges. — Rembrandt f. 1656. (B. 29. — M. 250.)

Agar renvoyée par Abraham. — Rembrandt f. 1637. B. 30. — M. 204.)

Agar renvoyée par Abraham. Rembrandt f. 1637. (B. 32 et B. 31.)

Ces deux planches ne sont pas de Rembrandt.

Abraham caressant Isaac. — Rembrandt f. — V. 1638-39. B. 33. — M. 203.

Abraham avec son fils Isaac. — Rembrandt. 1645. (B. 34. — M. 220.

Le Sacrifice d'Abraham. — Rembrandt f. 1655. (B. 35. — M. 246.)

Quatre sujets; illustrations pour un Livre espagnol : La *Piedra Gloriosa* de Menasseh ben Israel. — 1° La *Statue de Nabuchodonosor.* — 2° La *Vision de Daniel.* — 3° Le *Songe de Jacob.* — 4° *David et Goliath.* — Rembrandt f. 1655. — Ces planches, d'abord très foncées dans leurs premiers états, ont été ensuite notablement éclaircies et remaniées. (B. 36. — M. 247.)

Joseph racontant ses Songes. Rembrandt f. 1638. (B. 37. — M. 205.

Jacob pleurant la mort de son fils Joseph. — Rembrant van Ryn fc. B. 38. — M. 184.)

Joseph et la femme de Putiphar. — Rembrandt f. 1634. (B. 39. — M. 192.)

Le Triomphe de Mardochee. — V. 1648-1650. (B. 40. — M. 228.)

David priant Dieu. — Rembrandt f. 1651. (B. 41. — M. 232.)

Tobie le pere aveugle. — Rembrant f. 1652. B. 42. — M. 226.)

L'Ange disparaissant devant la famille de Tobie. — Rembrandt f. 1641. (B. 45. — M. 213.)

TROISIÈME CLASSE

SUJETS DU NOUVEAU TESTAMENT

L'Annonciation aux Bergers. — Rembrant f. 1634. (B. 44. — M. 191.)

La Nativité. — Rembrandt f. — V. 1654. B. 45. — M. 238.

L'Adoration des Bergers. — V. 1652. (B. 46. — M. 230.)

La Circoncision. — Signé deux fois : Rembrandt f. 1654. (B. 47. — M. 239.)

La Petite Circoncision. — V. 1630. (B. 48. — M. 179.)

Présentation au Temple. — V. 1641. B. 49. — M. 208.

Présentation au Temple. — V. 1654. (B. 50. — M. 243.)

Présentation au Temple, dite avec l'ange. — Monogr. — 1630. (B. 51. — M. 178.)

Fuite en Égypte. — Rembrandt inventor et fecit 1633. Rembrandt n'a probablement donné que la composition de cette planche. (B. 52. — M. 184.)

Fuite en Égypte. — Rembrandt f. 1651. (B. 53. — M. 227.)

Fuite en Égypte. — V. 1630. (B. 54. — M. 181.

Fuite en Égypte. — Rembrandt f. 1654. (B. 55. — M. 240.)

Fuite en Égypte. — V. 1653. — Planche d'Hercules Segers : *Tobie et l'ange.* remaniée par Rembrandt (B. 56. — M. 236.)

Repos en Égypte. — V. 1641-42. (B. 57. — M. 221.)

Repos en Égypte. — Rembrandt f. 1645. (B. 58. — M. 218.)

Repos en Égypte. — N'est pas de Rembrandt. (B. 59.)

Retour d'Égypte, ou plutôt : *l'Enfant Jésus ramené du Temple.* — Rembrandt f. 1654. (B. 60. — M. 244.)

La Vierge et l'Enfant Jésus sur des nuages. — Rembrandt f. 1641. (B. 61. — M. 211.)

La Sainte Famille. — Monogr. — V. 1632. B. 62. — M. 182.)

La Sainte Famille. — Rembrandt f. 1654. (B. 63. — M. 241.)

Jesus-Christ au milieu des Docteurs. — Rembrant f. 1654. (B. 64. — M. 245.)

Jesus-Christ disputant avec les Docteurs. — Rembrandt f. 1652. (B. 65. — M. 231.)

Jésus-Christ au milieu des Docteurs de la Loi. — Monogr. 1630. (B. 66. — M. 177.)

Jesus-Christ prêchant ou *la Petite Tombe.* — V. 1652. (B. 67. — M. 229.)

Le Denier de César. — V. 1634. (B. 68. — M. 196.)

Jesus-Christ chassant les vendeurs du Temple. — Rembrandt f. 1635. (B. 69. — M. 198.

La Samaritaine. — Signe sur le troisième état : Rembrandt f. 1658. (B. 70. — M. 253.

Autre Samaritaine. — Rembrandt f. 1634. (B. 71. — M. 193.)

La Petite Résurrection de Lazare. — Rembrandt f. 1642. (B. 72. — M. 215.)

Résurrection de Lazare. — R H. van Ryn f. — V. 1633. (B. 73. — M. 188.)

Jésus-Christ guérissant les malades, dite la *Pièce aux 100 florins.* — V. 1649. (B. 74. — M. 224.)

Jésus-Christ au Jardin des Olives — Rembrandt f. 165. — V. 1657. (B. 75. — M. 251.)

Jésus-Christ présenté au Peuple. — Rembrandt f. 1655. (B. 76. — M. 248.)

L'Ecce Homo. — Rembrandt f. 1636, cum

privilé. Planche contestée avec raison et qui trahit le concours d'élèves, probablement de J. van Vliet. (B. 77. — M. 200.)

Les Trois Croix. — Signé sur le troisième état : Rembrandt f. 1653. (B. 78. — M. 235.)

Jésus-Christ en croix entre les deux larrons. — V. 1640. (B. 79. — M. 222.)

Jésus-Christ en croix. — Rembrandt f. — V. 1634. (B. 80. — M. 193.)

La Descente de Croix. — Rembrant f. 1633. — Il n'existe que trois épreuves de cette planche. Une copie faite probablement par un élève de Rembrandt dans des dimensions un peu plus grandes porte la signature : Rembrandt f. cum privil. 1633. (Middleton n° 187.) (B. 81. — M. 186.)

Descente de Croix. — Rembrandt f. 1642. (B. 82. — M. 216.)

Descente de Croix. — Rembrandt f. 1654. (B. 83. — M. 242.)

Le Transport de Jésus-Christ au Tombeau. — Rembrant. — V. 1645. (B. 84. — M. 217.)

Vierge de Douleur. — V. 1641 (même travail que dans la *Bohémienne Espagnole* n° 120) datée de 1641. (B. 85. — M. 202.)

Jésus-Christ au Tombeau. — V. 1652. (B. 86. — M. 233.)

Les Disciples d'Emmaüs. — Rembrandt f. 1654. (B. 87. — M. 237.)

Les Petits Disciples d'Emmaüs. — Rembrandt f. 1634. (B. 88. — M. 194.)

Jésus-Christ au milieu de ses Disciples. — Rembrandt f. 1650. (B. 89. — M. 225.)

Le Bon Samaritain. — Rembrandt inventor et fecit. 1633. (B. 90. — M. 185.)

Le Retour de l'Enfant Prodigue. — Rembrandt f. 1636. (B. 91. — M. 201.)

La Décollation de saint Jean-Baptiste. — Rembrandt f. 1640. (B. 92. — M. 209.)

La Décollation de saint Jean-Baptiste n'est pas de Rembrandt). (B. 93.)

Pierre et Jean à la Porte du Temple. — Rembrandt f. 1659. (B. 94. — M. 254.)

Pierre et Jean à la Porte du Temple. — V. 1630. (B. 95. — M. 249.)

Saint Pierre. — Rembrandt f. 1645. (B. 96. — M. 219.)

Le Martyre de saint Étienne. — Rembrandt f. 1635. (B. 97. — M. 197.)

Le Baptême de l'Eunuque. — Rembrandt f. 1641. (B. 98. — M. 210.)

La Mort de la Vierge. — Rembrandt f. 1639. (B. 99. — M. 207.)

QUATRIÈME CLASSE

SUJETS PIEUX

Saint Jérome. — Rembrandt. 1634. (B. 100. — M. 190.)

Saint Jérôme en prières. — Rembrandt ft. 1632. (B. 101. — M. 183.)

Saint Jérôme à genoux. — Rembrandt f. 1635. (B. 102. — M. 199.)

Saint Jérôme écrivant. — Rembrandt f. 1648. (B. 103. — M. 223.)

Saint Jérôme (inachevé). — V. 1652. (B. 104. — M. 234.)

Saint Jérôme (en manière noire). — Rembrandt f. 1642. (B. 105. — M. 214.)

Saint Jérôme (n'est pas de Rembrandt). (B. 106.)

Saint François à genoux. — Rembrandt f. 1657. (B. 107. — M. 252.)

CINQUIÈME CLASSE

SUJETS ALLÉGORIQUES, HISTORIQUES ET DE FANTAISIE

L'Heure de la mort (n'est pas de Rembrandt). (B. 108.)

La Jeunesse surprise par la mort. — Rembrandt f. 1639. (B. 109. — M. 265.)

Le Tombeau allegorique. — Rembrandt f. 1658. (B. 110. — M. 296.)

La Fortune contraire. — Rembrandt f. 1633. (B. 111. — M. 262.)

Médée ou le *Mariage de Jason et de Créuse.* — Signée sur le quatrième état : Rembrandt f. 1648. (B. 112. — M. 286.)

L'Étoile des Rois. — V. 1652. (B. 113. — M. 293.)

Grande Chasse aux Lions. — Rembrandt f. 1641. (B. 114. — M. 272.)

Chasse aux Lions. — V. 1641. (B. 115. — M. 273.)

Chasse aux Lions. — V. 1641. (B. 116. — M. 274.)

Sujet de bataille. — V. 1641. (B. 117. — M. 275.)

Trois Figures orientales, ou *Jacob et Laban.*

— Rembrandt f. 1641. B. 118. — M. 212.)
Les Musiciens ambulants. — V. 1635. — Contestée. (B. 119. — M. 263.
La Petite Bohémienne espagnole. — V. 1647. (B. 120. — M. 285.)
Le Vendeur de mort aux rats. — Monogr. 1632. (B. 121. — M. 261.)
Vendeur de mort aux rats. — V. 1632. — Contesté. (B. 122. — M. 260.)
Le Petit Orfèvre. — Rembrandt f. 1655. (B. 123. — M. 295.)
La Faiseuse de kouks. — Rembrandt f. 1635. (B. 124. — M. 264.
Le Jeu du kolf. — Rembrandt f. 1654. (B. 125. — M. 294.)
Synagogue des Juifs. — Rembrandt f. 1648. (B. 126. — M. 288.)
La Coupeuse d'ongles (n'est pas de Rembrandt). — (B. 127.)
Le Maître d'école. — Rembrandt f. 1641. (B. 128. — M. 271.)
Le Charlatan. — Rembrandt f. 1635. (B. 129. — M. 117.)
Le Dessinateur. — V. 1641. (B. 130. — M. 270.)
Le Paysan avec femme et enfant. — V. 1650. — Contesté. (B. 131. — M. 153.)
L'Amour couché (n'est pas de Rembrandt). (B. 132.)
Juif à grand bonnet. — Rembrandt f. 1639. (B. 133. — M. 140.)
La Femme aux oignons. — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 134. — M. 66.)
Paysan, les mains derrière le dos. — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 135. — M. 89.)
Le Joueur de cartes. — Rembrandt f. 1641. (B. 136. — M. 269.)
Vieillard à petite barbe (n'est pas de Rembrandt). (B. 137.)
Aveugle jouant du violon. — Monogr. 1631. (B. 138. — M. 78.)
Homme à cheval. — Monogr. — V. 1630. (B. 139. — M. 4.)
Figure polonaise. — V. 1633. (B. 140. — M. 102).
Polonais portant sabre et bâton. — V. 1632. — Contesté. (B. 141. — M. 93.)
Petite Figure polonaise. — Monogr. — 1631. (B. 142. — M. 79.)
Vieillard vu par le dos. — V. 1631. (B. 143. — M. 86.)
Paysan et Paysanne marchant. — V. 1634. (B. 144. — M. 104.)
Astrologue (n'est pas de Rembrandt). (B. 145.)
Un Philosophe (n'est pas de Rembrandt). (B. 146.
Un Philosophe en méditation. — V. 1646. (B. 147. — M. 156.)
Homme méditant. — V. 1642. (B. 148. — M. 276.)
Vieillard, homme de lettres. — V. 1629. (B. 149. — M. 176.)
Vieillard sans barbe. — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 150. — M. 71.)
Figure d'un vieillard à courte barbe. — Monogr. retourné. — V. 1630-1632. (B. 151. — M. 32.)
Le Persan. — Monogr. 1632. (M. 152. — M. 91.)
Aveugle vu par le dos. — V. 1630. — Ainsi que le remarquent MM. Ch. Blanc et Middleton, c'est la première pensée du *Tobie aveugle* (B. 42.) — Contesté. (B. 153. — M. 180.)
Deux Figures vénitiennes. — Monogr. — Contesté. (B. 154. — M. 73.)
Médecin tâtant le pouls à un malade. — V. 1639. — Etude pour le médecin de la *Mort de la Vierge* (B. 99). (B. 155. — M. 143.)
Le Patineur. — V. 1633, suivant M. Middleton; avec M. de Seidlitz nous croyons que cette gravure n'est pas de Rembrandt. (B. 156. — M. 103.)
Le Cochon. — Rembrandt f. 1643. (B. 157. — M. 277.
Le Petit Chien endormi. — V. 1640. — Admise par M. Bode; contesté par M. de Seidlitz. (B. 158. — M. 267.)
La Coquille. — Rembrandt f. 1650. (B. 159. — M. 290.)

SIXIÈME CLASSE

GUEUX OU MENDIANTS

Gueux assis. — V. 1631. (B. 160. — M. 76.)
Un Gueux et sa Femme. — V. 1639, suivant M. Middleton; pas plus que M. de Seidlitz, nous ne la croyons de Rembrandt. (B. 161. — M. 142.)
Grand Gueux debout. — V. 1630. (B. 162. — M. 33.)
Gueux debout. — V. 1631. (B. 163. — M. 141.)
Gueux et Gueuse. — Monogr. 1630. (B. 164. — M. 37.)
Mendiants, homme et femme. — Monogr. — V. 1629. (B. 165. — M. 10.)
Gueux dans le goût de Callot. — V. 1631.

Ainsi que M. de Seidlitz, nous considérons cette planche comme très douteuse. (B. 166. — M. 74.)

Gueux à manteau déchiqueté. — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 167. — M. 70.)

La Femme à la calebasse. — V. 1631. — Ainsi que M. de Seidlitz, nous considérons cette planche comme très douteuse. (B. 168. — M. 75.)

Gueux debout. — Monogr. — V. 1631. — Contesté. (B. 169. — M. 80.)

Vieille Mendiante. — Rembrandt f. 1646. (B. 170. — M. 157.)

Lazarus Klap ou *le Muet.* — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 171. — M. 72.)

Paysan deguenillé, les mains derrière le dos. — V. 1630. (B. 172. — M. 121.)

Gueux assis au bas d'un mur. — V. 1629. (B. 173. — M. 14.)

Gueux assis sur une motte de terre. — Monogr. 1630. (B. 174. — M. 34.)

Vieux Mendiant avec son chien. — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 175. — M. 65.)

Mendiants à la porte d'une maison. — Rembrandt f. 1648. (B. 176. — M. 287.)

Deux Gueux en pendants. — Rembrandt f. 1634 (B. 177. — M. 112.) Rembrandt f. 163. (B. 178. — M. 113.)

Gueux estropié. — V. 1630. (B. 179. — M. 35.)

Paysans debout (n'est pas de Rembrandt). — (B. 180.)

Paysanne debout (pendant du précédent ; n'est pas de Rembrandt). — (B. 181.)

Gueux griffonné. — V. 1629. (B. 182. — M. 11.)

Mendiants, homme et femme. — V. 1631. — Contesté; une épreuve de *Lazarus Klap* (B. 171), porte cependant au verso une épreuve de cette planche. (B. 183. — M. 13.)

Gueux enveloppé dans son manteau. — V. 1629. — Contesté. — La fin de la description donnée par Bartsch se rapporte à une autre pièce. (B. 184. — M. 9.)

Gueux et Gueuse. — Rejeté avec raison par M. Middleton. (B. 185.)

SEPTIÈME CLASSE

SUJETS LIBRES, FIGURES ACADÉMIQUES ET FEMMES NUES

Le Lit à la française. — Rembrandt f. 1646. (B. 186. — M. 283.)

Le Moine dans le blé. — V. 1640. — Contesté. (B. 187. — M. 282.)

L'Espiègle. — Rembrandt f. 1640. (B. 188. — M. 268.)

Le Vieillard endormi. — V. 1641. (B. 189. — M. 281.)

L'Homme qui pisse. — Monogr. 1630. (B. 190. — M. 255.)

La Femme qui pisse. — Monogr. 1631. (B. 191. — M. 257.)

Le Dessinateur d'après le modèle. — V. 1647. — Contesté, bien qu'il existe un dessin de Rembrandt fait comme étude pour cette eau-forte. (B. 192. — M. 284.)

Homme nu assis. — Rembrandt f. 1646. — Une étude faite, en sens inverse, pour cette planche se trouve à la Bibliothèque Nationale. (B. 193. — M. 279.

Figures académiques d'hommes. — V. 1646. — L'esquisse d'une femme jouant avec un enfant, qui se trouve sur la même planche, est probablement un peu antérieure. (B. 194. — M. 280.)

Les Baigneurs. Rembrandt f. 1651. (Le 5 de la date a été substitué par l'artiste au 3 d'abord tracé.) — (B. 195. — M. 292.)

Académie d'un homme assis à terre. — Rembrandt f. 1646. (B. 196. — M. 278.)

La Femme devant le poêle. — Rembrandt f. 1658. (B. 197. — M. 299.)

Femme nue assise sur une butte. — Monogr. — V. 1631. B. 198. — M. 256.

Femme au bain. — Rembrandt f. 1658. (B. 199. — M. 298.

Femme nue, les pieds dans l'eau. — Rembrandt f. 1658. (B. 200. — M. 297.)

Vénus (ou plutôt *Diane*) *au bain.* — Monogr. — V. 1631. (B. 201. — M. 258.

La Femme à la flèche. — Rembrandt f. 1661. (L'a de la signature manque et le *b* est renversé.) — (B. 202. — M. 302.)

Antiope et Jupiter en satyre. — Rembrandt f. 1659. (B. 203. — M. 301.)

Femme nue dormant ou plutôt *Jupiter et Danaé.* — Monogr. — V. 1631. (B. 204. — M. 259.)

Négresse couchée. — Rembrandt. 1658. (B. 205. — M. 300.)

HUITIÈME CLASSE

PAYSAGES

Le Paysage à la vache. — Rejeté par Middleton. La date 1634, si c'est bien un 4 qu'il faut lire, ne s'accorderait pas avec le monogramme qui n'était plus usité par Rembrandt à cette époque. (B. 206.)

Le Grand Arbre à côté de la maison. — V. 1640. (B. 207. — M. 303.)

Le Pont de Six. — Rembrandt f. 1645. (B. 208. — M. 313.)

Vue d'Omval. — Rembrandt f. 1645. (B. 209. — M. 311.)

Vue ancienne d'Amsterdam. — V. 1640. (B. 210. — M. 304.)

Le Chasseur. — V. 1653. (B. 211. — M. 329.)

Paysage aux trois arbres. — Rembrandt f. 1643. (B. 212. — M. 309)

L'Homme au lait. — V. 1650. (B. 213. — M. 320.)

Les Deux Maisons au pignon pointu. — Rejeté avec raison par M. Middleton; probablement de Ph. Koninck. (B. 214.)

Le Paysage au carrosse (n'est pas de Rembrandt.) — (B. 215.)

La Terrasse (n'est pas de Rembrandt). — (B. 216.)

Le Paysage aux trois chaumières. — Rembrandt f. 1650. (B. 217. — M. 325.)

Paysage à la tour carrée. — Rembrandt f. 1650. (B. 218. — M. 321.)

Le Paysage au dessinateur. — V. 1646. (B. 219. — M. 315.)

Le Berger et sa Famille. — Rembrandt f. 1644. (B. 220. — M. 310.)

Le Canal. — V. 1652. (B. 221. — M. 327.)

Le Bouquet de bois. — Rembrandt f. 1652. (B. 222. — M. 328.)

Le Paysage à la tour. — V. 1648. (B. 223. — M. 317.)

La Grange à foin. — Rembrandt f. 1636. (B. 224. — M. 319.)

La Chaumière et la Grange à foin. — Rembrandt f. 1641. (B. 225. — M. 306.)

La Chaumière au grand arbre. — Rembrandt f. 1641. (B. 226. — M. 307.)

L'Obélisque. — V. 1650. (B. 227. — M. 324.)

La Barque à la voile. — V. 1645. (B. 228. — M. 314.)

Le Bouquet d'arbres au bord du chemin. — Rejeté avec raison par MM. Ch. Blanc et Middleton. (B. 229.)

Paysage aux deux allées. — V. 1648, suivant M. Middleton; rejeté avec raison, suivant nous, par M. de Seidlitz. (B. 230. — M. 316.)

L'Abreuvoir. — Rembrandt 1645. (B. 231. — M. 312.)

La Chaumière entourée de planches. — V. 1645-1648. (B. 232. — M. 308.)

Le Moulin de Rembrandt. — Rembrandt f. 1641. (B. 233. — M. 305.)

La Campagne du Peseur d'or. — Rembrandt. 1651. (B. 234. — M. 326.)

Le Canal avec les Cygnes. — Rembrandt f. 1650. (B. 235. — M. 322.)

Le Paysage au bateau. — Rembrandt f. 1650. (La et le 6 retournés.) (B. 226. — M. 323.)

L'Abreuvoir de la vache. — V. 1649. (B. 237. — M. 318.)

Le Village à la grosse tour carrée (Signat. fausse). — (B. 238.)

Le Petit Homme. — (B. 239.)

Le Canal à la petite barque. — (B. 140.)

Le Grand Arbre. — (B. 241.)

Le Paysage à la barrière blanche. — (B. 242.)

Le Pêcheur dans une barque. — (B. 243.)

Le Paysage au canal. — (B. 244.)

La Maison basse au bord du canal. — (B. 245.)

Le Pont de bois. — (B. 246.)

Le Paysage aux palissades, daté 1650. (B. 247.)

La Grange remplie de foin. — (B. 248.)

Maison de paysan avec une cheminée carrée. — (B. 249.)

La Maison aux trois cheminées. — (B. 250.)

Le Chariot à foin. — (B. 251.)

Le Château. — (B. 252.)

(Les 15 paysages qui précèdent ne sont pas de Rembrandt).

Le Taureau. — Rembrandt f. 164. — V. 1649. (B. 253. — M. 289.)

La Rue du village (rejetée avec raison par M. Middleton). — (B. 254.)

Le Paysage non fini. Signé P. D. W. (P. de Witt). — (B. 255.)

Le Paysage au canal (n'est pas de Rembrandt). — (B. 256.)

NEUVIÈME CLASSE

PORTRAITS D'HOMMES

Homme sous une treille. — Rembrandt f. 1642. (B. 257. — M. 152.)

Jeune Homme assis. — Rejeté avec raison par M. Middleton. (B. 258.)

Vieillard portant la main à son bonnet. — V. 1639. (B. 259. — M. 139.)

Vieillard à grande barbe. — Monogr. 1631. (B. 260. — M. 62.)

Homme avec chaîne et croix. — Rembrandt f. 1641; c'est le même personnage que le *Joueur de cartes* (B. 136), daté de la même année. (B. 261. — M. 147.)

Vieillard à grande barbe et bonnet fourré. — Monogr. — V. 1632. — M. Middleton croit à tort que c'est le père de Rembrandt. (B. 262. — M. 90.)

Homme à barbe courte et bonnet fourré. — Monogr. 1631. (Portrait du père de Rembrandt.) (B. 263. — M. 77.)

Portrait de J. Antonides van der Linden. — V. 1653. (B. 264. — M. 167.)

Vieillard à barbe carrée. — Rembrandt f. 1640. (B. 265. — M. 145.)

Jan Cornelisz Sylvius. — Rembrandt f. 1634. (B. 266. — M. 110.)

Vieillard à grande barbe, tête nue (n'est pas de Rembrandt). — (B. 267.)

Jeune Homme assis et réfléchissant. — Rembrandt f. 1637. (B. 268. — M. 132.)

Menassch ben Israël. — Rembrandt f. 1636. (B. 269. — M. 127.)

Le Docteur Faustus. — V. 1651. (B. 270. — M. 291.)

Cornelisz Claes Anslo. — Rembrandt f. 1641. Il existe deux dessins faits par Rembrandt comme études pour cette eau-forte : l'un au British Museum, l'autre chez M. E. de Rothschild. (B. 271. — M. 146.)

Clément de Jonghe. — Rembrandt f. 1651. (B. 272. — M. 164.)

Abraham Francen. — V. 1656. (B. 273. — M. 172.)

Le Vieux Haaring. — V. 1655. (B. 274. — M. 168.)

Le Jeune Haaring. — Rembrandt f. 1655. (B. 275. — M. 169.)

Jan Lutma. — Rembrandt f. 1656 (sur le deuxième état). (B. 276. — M. 171.)

Jan Asselyn. — Rembra... f. 164. — V. 1648. (B. 277. — M. 161.)

Ephraim Bonus. — Rembrandt f. 1647. (B. 278. — M. 158.)

Uytenbogaerd. — Rembrandt f. 1635 (sur le troisième état). (B. 279. — M. 114.)

Jan Cornelisz Sylvius. — Rembrandt 1646. (B. 280. — M. 155.)

Uytenbogaerd, le Peseur d'or. — Rembrandt f. 1639. On s'accorde à penser qu'un élève de Rembrandt, probablement F. Bol, a collaboré à l'exécution de cette planche. (B. 281. — M. 138.)

Le Petit Coppenol. — V. 1651. B. 282. — M. 162.

Le Grand Coppenol. — V. 1658. (B. 283. — M. 174.)

Le Docteur A. Tholinx. — V. 1655. (B. 284. — M. 170.)

Le Bourgmestre Six. — Rembrandt f. 1647 (B. 285. — M. 159.)

DIXIÈME CLASSE

TÊTES D'HOMMES DE FANTAISIE

Première Tête orientale. — Rembrandt geretuc. 1635. — Portrait du père de Rembrandt. (B. 286. — M. 122.)

Seconde Tete orientale. — Rembrandt geretuckeert. Portrait du père de Rembrandt. (B. 287. — M. 123.)

Troisième Tête orientale. — Rembrandt geretuck. 1635. (B. 288. — M. 124.)

Homme en cheveux. — Sig. R. (B. 289. — M. 125.)

Les quatre gravures précédentes sont, ainsi que l'indique le mot : *geretuckert*, des travaux d'atelier, copies de gravures de J. Lievens et seulement retouchées par Rembrandt.

Vieillard à grande barbe. — V. 1635. (B. 290. — M. 126.)

Vieillard à grande barbe et tête chauve. — V. 1630. (B. 291. — M. 29.)

Tête d'homme chauve. — Monogr. 1630. (B. 292. — M. 39.)

Tête d'homme chauve. — V. 1630. — Portrait du père de Rembrandt. — Contesté. (B. 293. — M. 41.)

Tête d'homme chauve. Monogr. 1630. Portrait du père de Rembrandt. (B. 294. — M. 40.)

Vieillard à grande barbe (n'est pas de Rembrandt). — (B. 295.)

Vieillard à tête chauve. — V. 1632. (B. 296. — M. 95.)

Vieillard avec barbe. — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 297. — M. 61.)

Vieillard à tête chauve. — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 298. — M. 56.)

Vieillard sans barbe. — V. 1631, suivant M. Middleton; mais rejeté avec raison, croyons-nous, par MM. Bode et de Seidlitz (B. 299. — M. 118.)

Vieillard à barbe courte. — V. 1631. (B. 300. — M. 88.)

Autre tête semblable. — Copie, un peu plus petite, de la précédente. (B. 301.)

Esclave à grand bonnet. — V. 1631. — Contesté. (B. 302. — M. 81.)

Esclave turc. — V. 1631. (B. 303. — M. 87.)

Tête d'homme de face. — Monogr. 1630. Contestée. (B. 304. — M. 38.)

Homme à bouche de travers. — V. 1635. (B. 305. — M. 119.)

Vieillard chauve à courte barbe. — V. 1635. (B. 306. — M. 120.)

Homme avec bonnet. — Monogr. 1631. Contesté (B. 307. — M. 58.)

Homme faisant la moue. — V. 1631. — Contesté avec raison. (B. 308. — M. 60.)

Vieillard à grande barbe blanche. — Monogr. 1630. (B. 309. — M. 31.)

Jeune homme à mi-corps. — Rembrandt f. 1641; donné sans raison par quelques auteurs comme le *Portrait de Guillaume II enfant.* (B. 310. — M. 148.)

Homme avec chapeau à grands bords. — Monogr. 1630. De Vries lisait : 1638, et en effet le dernier chiffre peut être pris pour un 8 : mais à cette date Rembrandt n'employait plus le monogr. que porte cette planche, attribuée d'ailleurs à de Koninck par M. de Seidlitz. B. 311 — M. 28.)

Vieillard à grande barbe. — V. 1631. (B. 312. — M. 64.)

Vieillard à barbe carrée. — Rembrandt f. 1637. (B. 313. — M. 131.)

Vieillard à barbe carrée et bonnet. — V. 1630. — Contesté. (B. 314. — M. 59.)

Vieillard à barbe pointue. — Monogr. 1631 (sur le 2e état). B. 315. — M. 63.)

Tête de face riant. — Monogr. 1630. Portrait de Rembrandt. (B. 316. — M. 25.)

Vieillard à barbe droite. — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 317. — M. 69.)

Philosophe avec un sablier. — Monogr. 1630 (sur le 3e état). — Contesté avec raison par M. de Seidlitz. (B. 318. — M. 15.)

Homme avec trois crocs. — V. 1631. — Portrait de Rembrandt. (B. 319. — M. 47.)

Tête d'homme avec bonnet coupé, ou Rembrandt aux yeux hagards. — Monogr. 1630. (B. 320. — M. 24.)

Homme à moustaches relevées, dit aussi : le *Juif Philon.* — Monogr. 1630; c'est, en réalité, le père de Rembrandt. (B. 321. — M. 36.)

Tête à bonnet. — Monogr. 1631. — Contestée. (B. 322. — M. 46.)

Homme avec bandelette au bonnet. — Rejeté avec raison. (B. 323.)

Vieillard à tête chauve. — Monogr. 1631. — Contesté. (B. 324. — M. 57.)

Vieillard à barbe carrée et large. — Monogr. 1630. (B. 325. — M. 30.)

Tête grotesque. — V. 1632, suivant M. Middleton, mais rejetée par M. de Seidlitz. (B. 326. — M. 98.)

Autre petite tête grotesque. — V. 1632. (B. 327. — M. 97.)

Homme qui peint (n'est pas de Rembrandt). — (B. 328.)

Buste de jeune homme (n'est pas de Rembrandt). — (B. 329.)

Buste de jeune homme. — V. 1631, suivant M. Middleton; mais d'accord avec MM. Bode, de Seidlitz et Stracter, nous croyons qu'il faut le rayer de l'œuvre de Rembrandt. (B. 330. — M. 163.)

Buste de jeune homme au bonnet orné de plumes (n'est pas de Rembrandt). (B. 331.)

Buste d'homme à cheveux crépus. — Monogr. 1631. (B. 332. — M. 43.)

Buste de vieillard. — V. 1631. (B. 333. — M. 85.)

Buste de vieillard. — V. 1631. (B. 334. — M. 84.)

Buste d'homme avec bonnet orné de plumes. — V. 1628, suivant M. Middleton; mais ne nous paraît pas de Rembrandt. (B. 335. — M. 2.)

Tête d'homme à cheveux crépus. — V. 1631, suivant M. Middleton; mais ne nous paraît pas de Rembrandt. B. 336. — M. 20.)

Buste de vieillard. — V. 1630. — Contesté. (B. 337. — M. 96.)

Jeune homme en buste. — Monogr. 1629. (B. 338. — M. 7.)

Negre blanc (n'est pas de Rembrandt). (B. 339.)

ONZIÈME CLASSE.

PORTRAITS DE FEMMES.

La Grande Mariée Juive. — Monogr. 1634, douteuse pour M. de Seidlitz. (B. 340. — M. 108.)

Étude pour la Grande Mariée Juive. — Rejetée avec raison par M. Middleton. (B. 341.)

La Petite Mariée Juive. — Rembrandt 1638. (B. 342. — M. 135.)

Vieille femme assise, ou la *mère de Rembrandt au voile noir.* — Monogr. — V. 1631. (B. 343. — M. 54.)

Autre vieille femme assise ou la *mère de Rembrandt assise.* — Rembrandt. — V. 1632. (B. 344. — M. 92.)

La Liseuse. — Rembrandt f. 1634. (B. 345. — M. 109.)

Vieille femme méditant sur un livre (n'est pas de Rembrandt). (B. 346.)

Femme coiffée en cheveux; portrait de Saskia. — Rembrandt f. 1634. (B. 347. — M. 107.)

Vieille femme coiffée à l'Orientale; la mère de Rembrandt. — Monogr. 1631. (B. 348. — M. 55.)

Buste de la mère de Rembrandt. — Monogr. 1631. (B. 349. — M. 53.)

Vieille qui dort. — V. 1635. (B. 350. — M. 116.)

Tête de la mère de Rembrandt, regardant en bas. — Rembrandt f. 1633. (B. 351. — M. 101.)

Tête de la mère de Rembrandt. — Monogr. 1628. (B. 352. — M. 6.)

Buste de la mère de Rembrandt. — N'existe pas. (B. 353.)

Tête de la mère de Rembrandt. — Monogr. 1628. (B. 354. — M. 5.)

Vieille avec voile noir. — Monogr. 1631. — Contestée. (B. 355. — M. 67.)

Jeune fille avec panier. — V. 1642. (B. 356. — M. 151.)

Mauresse blanche. — Rejetée par M. Middleton, bien que le premier état porte le monogramme du maître; se trouve également dans l'œuvre de Lievens, en plus petites dimensions.

Tête de femme. — V. 1631. — Contestée. (B. 358. — M. 68.)

Femme avec grande Cornette. — V. 1642. (B. 359. — M. 150.)

Tête de vieille. — Monogr. — Contestée par M. de Seidlitz et semble, en effet, d'une exécution bien lourde et bien gauche. (B. 360.)

Femme lisant (n'est pas de Rembrandt). — (B. 361.)

Vieille femme portant lunette. — V. 1641, suivant M. Middleton; mais contestée. (B. 362. — M. 149.)

DOUZIÈME CLASSE.

ÉTUDES DE TÊTES ET GRIFFONNEMENTS.

Griffonnements où se voit la tête de Rembrandt. — V. 1632. (B. 363. — M. 136.)

Griffonnements avec un taillis, une étude de cheval, etc. — V. 1652. (B. 364. — M. 166.)

Études de six têtes, au milieu desquelles est la femme de Rembrandt. — Rembrandt f. 1636. (B. 365. — M. 129.)

Griffonnements avec cinq têtes. — Monogr. renversé 1631. — Ces cinq têtes ont été tirées chacune séparément et se retrouvent cataloguées sous les numéros : B. 143, 300, 303, 333 et 334. (B. 366. — M. 83.)

Études de trois têtes de femme (d'après Saskia). — V. 1635. (B. 367. — M. 115.

Trois têtes de femmes, dont une qui dort. — Rembrandt, f. 1637. (B. 368. — M. 130.)

Griffonnements gravés sur plusieurs sens de la planche. — V. 1639. (B. 369. — M. 144.)

Griffonnements où se voit le portrait de Rembrandt. — Monogr. 1631. — On a discuté cette date qui, suivant nous, ne se rapporte qu'aux mendiants placés dans un coin de la planche. Quant au portrait de Rembrandt il a été rajouté après coup, dans l'espace libre, vers 1648-1650, ainsi que le prouvent l'âge apparent et le caractère de l'exécution. (B. 370. — M. 82.)

Étude d'un chien. — V. 1640, suivant

M. Middleton; mais contestée, quoique d'une exécution franche et spirituelle. (B. 372. — M. 266.)

Griffonnements avec un arbre. — V. 1638-1640. (B. 371. — M. 154.)

Griffonnements séparés par un trait au milieu de la planche. — V. 1631. (B. 373. — M. 1.

Trois têtes de vieillards. — V. 1630. — Probablement d'après le père de Rembrandt. (B. 374. — M. 12.)

Étude d'une tête de femme. — V. 1628, suivant M. Middleton; mais considérée comme très douteuse par M. de Seidlitz qui la croit de Hoogstraten. (B. 375. — M. 3.)

PIÈCES SUPPLÉMENTAIRES.

1. *Rembrandt gravant une planche*, épreuve unique appartenant à M. Dutuit (n° 173 de son catalogue). Cette gravure est admise par MM. Seymour-Haden et Middleton qui la croient de 1658; elle est rejetée par M. de Seidlitz.

2. *Gueux couvert d'un manteau*, admis par M. Ch. Blanc (n° 150 de son catal.) et par M. Middleton (n° 8 de son catal.) qui le croit de 1629. Mais nous pensons, avec M. de Seidlitz, que cette gravure n'est pas du maître.

BIBLIOGRAPHIE

Les écrits relatifs à Rembrandt formeraient à eux seuls une Bibliothèque. Nous avons dû nous borner à citer les principales publications qui concernent sa vie ou ses œuvres en suivant l'ordre chronologique. Les études spéciales auxquelles nous avons eu recours ont été d'ailleurs visées successivement dans le texte.

Constantin Huygens. — *Autobiographie inédite*, rédigée vers 1629-1630. Bibliothèque de l'Académie des sciences d'Amsterdam, Manusc. n° XLVIII : *Prosa Anglica, Italica, Hispanica*, etc.

J.-J. Orlers. — *Beschryving der Stad Leiden*, 1 vol. Leyde, 1641.

Menasseh ben Israel. — *Piedra gloriosa o de la Estuaa de Nebuchadnesar*, 1 vol. in-12. Amsterdam, 1655.

Samuel van Hoogstraten. — *Inleyding tot de hooge School der Schilderkonst*. Rotterdam, 1678.

Joachim de Sandrart. — *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*. In-fol. Nuremberg, 1675-1683.

Filippo Baldinucci. — *Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame*, 1 vol. in-4°. Florence, 1686.

Félibien. — *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des plus excellents peintres*, 5 vol. in-12, 1666-1688.

R. de Piles. — *Abrégé de la vie des Peintres*, 1re édit. 1 vol. in-12, 1699.

Arnold Houbraken. — *De groote Schoubourgh der nederlantsche Konstschilders*. 3 vol. in-8°. Amsterdam, 1718-1719.

J. Campo Weyermann. — *De Levens Beschryvingen der nederlandsche Konstschilders*, 4 vol. in-8°. La Haye, 1729.

Dargenville. — *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres*, 3 vol. in-4°. Paris, 1745.

Gersaint. — *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, mis au jour par les sieurs Helle et Glomy, 1 vol. in-12. Paris, 1751.

Pierre Yver. — *Supplément au Catalogue*

raisonné de MM. Gersaint, Helle et Glomy, 1 vol. in-12. Amsterdam, 1756.

J. van Dyk. — *Beschryving van alle de Schilderyen op het Stadhuis van Amsterdam*. Amsterdam, 1758.

Daniel Daulby. — *A descriptive Catalogue of the Works of Rembrandt and of his Scholars*, 1 vol. in-8°. Liverpool et Londres, 1796.

Adam Bartsch. — *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs*, 2 volumes in-8°. Vienne, 1797.

Le chevalier de Claussin. — *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt*, 1 vol. in-8°. Paris, 1824.

Idem. — *Supplement au Catalogue de Rembrandt*, 1 vol. in-8°. Paris, 1828.

John Smith. — *Catalogue raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters*, 9 vol. in-8. Londres, 1829-1842. — Le tome VII (1836) est spécialement consacré aux œuvres de Rembrandt.

Descamps. — *Vies des peintres flamands et hollandais*, 3 vol. in-4°. Marseille, 1840.

Edouard Kolloff. — *Rembrandt's Leben und Werke*, publié dans le recueil : *Historisches Taschenbuch* de Fr. von Raumer Leipzig, 1854.

W. Burger. — *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857*, 1 vol. in-12. Paris, 1857.

Idem. — *Les Musées de Belgique et de Hollande*, 3 vol. in-12. Paris, 1858, 1860 et 1862.

Dr Scheltema. — *Rembrandt; Discours sur sa vie et son génie*, 1 vol. in-8°. Paris, 1866.

P. G. Hamerton. — *Etching and Etchers*, 1 vol. in-8°. Londres, 1868.

F. Seymour-Haden. — *Introductory Remarks to the Catalogue of the etched Work of Rembrandt*, in-4°. Londres, 1877.

C. Vosmaer. — *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*, 1 vol. gr. in-8°. La Haye et Paris, 1877.

Dr C. Lemcke. — *Rembrandt van Ryn*, publié dans le recueil de R. Dohme : *Kunst und Künstler*, in-8°. Leipzig, 1877.

Eugène Fromentin. — *Les Maîtres d'autrefois*, 1 vol. in-12. Paris, 1877.

C. H. Middleton. — *Notes on the etched Work of Rembrandt*, in-4°. Londres, 1877.

Idem. — *A Descriptive Catalogue of the etched Work of Rembrandt*, 1 vol. in-8°. Londres, 1878.

Henri Havard. — *L'Art et les artistes hollandais*, 3 vol. in-8. Paris, 1879.

F. Seymour-Haden. — *L'œuvre grave de Rembrandt*, 1 broch. in-8°. Paris, 1880

Charles Blanc. — *L'œuvre complet de Rembrandt décrit et commenté*, 2 vol. in-fol. Paris, 1880.

Herman Riegel. — *Beitraege zur niederlaendischen Kunstgeschichte*, 2 vol. in-12. Berlin, 1882.

A. Bredius et N. de Roever. — *Oud-Holland*, recueil périodique fondé à Amsterdam en 1882, 10 vol. in-4°.

W. Bode. — *Studien zur Geschichte der hollaendischen Malerei*, 1 vol. in-8°. Brunswick, 1883.

Anton Springer — *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, t. II : *Rembrandt und seine Genossen*; 2 vol. in 8°. Bonn, 1886.

Busken-Huet. — *Het Land van Rembrandt*, 3 vol. in-8°. Harlem, 1886.

L. Schneider. — *Geschichte der niederlaendischen Litteratur*, 1 vol. in-8°. Leipzig, 1888.

G. Galland. — *Geschichte der hollaendischen Baukunst und Bildnerei*, 1 vol. gr. in-8°. Leipzig, 1890.

A. Bredius. — *Les chefs-d'œuvre du Musée royal d'Amsterdam* (traduction française), 1 vol. in-folio. Paris, 1890.

Idem. — *Die Meisterwerke der Koniglichen Gemaelde Galerie im Haag*, 1 vol. in-fol. Munich, 1890.

A. Woltmann et K. Woermann. — *Geschichte der Malerei*, 3. vol. in-8°. Leipzig.

Dr W. Schmidt. — *Handzeichnungen alter*

Meister in K. g. kupferstich Kabinet zu München, in-fol. Munich.

Dmitri Rovinski. — *L'œuvre gravé de Rembrandt*, reproduction des planches originales dans tous leurs états successifs. 1000 phototypies sans retouches, in fol. Saint-Pétersbourg, 1890.

Dr Langbehn. — *Rembrandt als Erzieher* von einem Deutschen. 1 vol. in-8°. Leipzig, 1890 (sans nom d'auteur).

Dr F. Lippmann. — *Original Drawing by Rembrandt, reproduced in Phototype*. Londres, Berlin, Paris; 200 dessins en 4 livraisons. — 1889-1892.

W. von Seidlitz. — *Rembrandts Radirungen*; publié dans le Recueil : *Zeitschrift für bildende Kunst*. — 1892.

Profr Karl Madsen. — *Studier fra Sverig*. 1 vol. in-8°. Copenhague, 1892.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS PROPRES

Adriaen van Ryn, 72, 263, 264, 411.
Aertsen (Pieter), 13, 194.
Alenson (Hans), 149, 261.
Anthonissen (H. van), 56.
Anslo Renier), 261, 272, 273, 274.
Arminius, 3, 189.
Asselyn (Jan), 361, 519.
Backer (Jacob), 84, 244, 247, 268, 428, 442.
Baen (Jan de), 442.
Baerle (Caspar van), 71, 94, 170, 259, 275, 354, 519.
Bailly (David), 36.
Bailly (Pieter), 36.
Baldinucci (Filippo), 253, 254, 258, 384, 508.
Banck (Adriaen), 430.
Barentsz (Dirck), 113, 279.
Bas (Elisabeth), 306, 307.
Bassee (Pieter), 250, 253.
Bassen (van), 95.
Becker (Herman), 359.
Beerstraten (Jan), 368.
Berchem (Claes), 360, 361, 519.
Berengerio da Carpi, 126.
Beuckelaer (Joachim), 194.
Beyeren (Cornelisz van), 250.
Bleker (Dirck), 155, 242.
Bloemaert, 57.
Boissens, 7.
Bol (Ferdinand), 69, 107, 141, 197, 200, 208, 239, 244, 246, 247, 258, 259, 272, 376, 380, 407, 442, 474.
Bonus (Ephraïm), 83, 354, 355.
Boursse (Esaïas), 378.
Bramer (Leonard), 242.
Brauwer (Adrien), 253.
Brederoo, 85, 86, 90.
Bril (Paul), 5.
Bruyningh (Frans), 429, 430.
Buchel (Arent van), 57, 58.
Burchgraeff (Willem), 139.
Bylert (François), 509, 510, 511.
Calcar (Jean de), 126.
Callot (Jacques), 62.
Cappelle (Jan van de), 95, 210, 249, 382, 475, 479, 519.
Caraman (Adriaen), 22.
Caravage, 242.
Cats (Jacob), 87, 88, 479, 510.
Caulery (Joris de), 118.
Clément de Jonghe, 42, 98.
Cocq (Frans Banning), 283, 297.
Codde (Pieter), 91
Colyns (David), 251.
Copal (François), 107, 210 262, 293.
Coppenol, 7, 115, 116, 355, 356, 423, 424, 479.
Coques (Gonzalès), 155.
Cornelia van Ryn, 431, 464, 465, 478, 510, 511.
Cornelis de Harlem, 16, 112, 388.
Corrège, 222, 224, 390.
Coster, 85, 259.
Crayers (Louis), 438, 439, 491.
Cuyp (Albert), 243.
Cuyp (Benjamin), 243.
Daey (Marten), 148, 213.
Dalen (C. van), 131.
Danckerts, 98.
Decker (Jeremias de), 479, 498, 499.
Descartes, 79, 80.
Deyman (Johannes), 419, 420, 421, 422.
Dirck Jacobsz, 113, 279.
Dirck Geertje), 385, 387.
Dolendo (Barthélemy), 36, 38.
Doomer (Lambert), 270, 381.
Doomer (Paulus), 270.
Dorp (Philippe van), 147, 156.
Dorst (Jacob von), 377
Dou (Gerard), 38, 40, 42, 46, 47, 51, 74, 195, 300.

Drost (Cornelis), 377.
Duart (Francisca), 259.
Dullaert (Herman), 376, 413.
Dussart (Christian), 510.
Dyck (Antoine van), 94, 113, 118, 149, 155, 379, 442.
Dyk (Jan van), 286, 288.
Eeckhout (G. van den), 198, 248, 249, 259, 380, 479, 519.
Egbertz de Vry (Sébastien), 128, 129.
Elias (Nicolas), 113, 130, 131, 258, 281, 442, 474.
Elsheimer (Adam), 16, 18, 27, 242, 366.
Elzevier (Aernout), 311.
Elzevier (les), 3, 35.
Engelbrechtsz (Cornelis), 10, 11.
Esselens (Jacob), 381.
Fabritius (Bernhard), 379.
Fabritius (Carel), 379.
Farnerius, 381.
Félibien, 488.
Flinck (Govert), 90, 197, 246, 247, 259, 289, 334, 370, 376, 380, 442, 470, 479.
Fokkens (Melchior), 467.
Fourment (Hélène), 224.
Francen (Abraham), 359, 415, 427, 491, 510.
Frédéric Henri (Le prince), 93, 155, 156, 159, 190, 238, 322, 410.
Geest (Wybrandt de), 167, 171, 508, 509.
Gelder (Aert de), 337, 375, 463, 493, 494, 495, 496, 519.
Gheyn (Jacques de), 36, 131.
Giorgione, 224, 390.
Glabbeck (Jan van), 376.
Goethe, 103, 104.
Goltzius, 57.
Gomarus, 3.
Goudt (Le comte Palatin), 366, 528.
Goyen (Jan van), 56, 95, 311, 410.
Graeff (Andries de), 439.
Grebber (Pieter de), 155.
Groot (Hugo de), dit Grotius, 123, 190.
Haaring (Jacob), 429.
Hals (Dirck), 91.
Hals (Frans), 112, 113, 123, 183, 280, 409, 474.
Harmen Gerritsz van Ryn, 6, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 59, 72.
Heem (Jan Davidsz de), 55.
Heemskerck (M. van), 57, 112.
Heerschop (Hendrick), 377.
Heinsius (Daniel), 3, 479.
Helst (Barthelemi van der), 248, 334, 376, 441, 442.
Helt-Stockade (N. de), 441.
Herckmans, 191.
Hertsbeek (Isaac van), 414, 438, 439, 491.
Heyblocq (Jacob), 479.
Heyden (van der), 99.
Hindrichsen (Johan), 376, 413.
Hinloopen (Jan), 152.
Hobbema, 95, 410.
Hoet (Gerard), 55, 115.
Holbein, 113, 453.
Holland (Johann), 130.
Honthorst (Gérard), 20, 27, 155, 242.
Hooch (Pieter de), 95, 154, 378, 410, 442.
Hooft (Pieter Cornelisz), 86, 87, 90, 94, 259, 519.
Hoogstraten (Samuel van), 290, 291, 383, 493.
Horst (G.), 377.
Houbraken, 4, 16, 31, 38, 47, 119, 147, 152, 196, 198, 243, 252, 258, 290, 360, 362, 372, 392, 442, 459, 493.
Huygens (Constantin), 58, 59, 60, 61, 62, 115, 155, 156, 158, 159, 160, 220, 256, 257, 479.
Huygens (Maurice), 115.
Isaac Isaksz, 22.
Jonge (Martsen de), 259.
Jonghe (Clément de), 359.
Jordaens, 155.
Juste Lipse, 3.
Keilh (Bernard), 253, 283, 375, 376, 384.
Ketel (Cornelis), 57, 113, 281.
Ketham (Johannes de), 126.
Keyser (Hendrick de), 81, 91, 113.
Keyser (Thomas de), 84, 113, 114, 117, 129, 130, 133, 142, 144, 244, 259, 281, 442, 474.
Koninck (Philips de), 198, 251, 259, 364, 376, 380, 411, 439.
Koninck (Salomon), 153, 218, 251.
Kouwenhorn (Pieter), 38.
Kretzer (Marten), 359, 376, 441.
Krul (Jan Hermausz), 141.
Lairesse (Gérard de), 511.
Lambert (Jacobsz), 244, 247.
Laroon (Marc), 483, 484.
Lastman (Claes Pietersz), 281.
Lastman (Pieter), 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 242, 405, 442.
Lavecq (Jacobus), 376.
Lesire (Poulus), 118, 243.
Leupenius, 380.
Lieven de Key, 2.
Lievensz (Jan), 15, 16, 37, 40, 46, 47, 58, 59, 72, 73, 118, 196, 198, 199, 200, 202, 203, 205, 296, 311, 355, 407.
Linden (Antonides van der), 355.
Lingelbach (David), 462.
Lingelbach (Johannes), 462.
Loo (Albert van), 255, 508.
Loo (Gerrit van), 167, 174, 255, 293.
Loo (Jan van), 411, 439.
Looten (Marten), 117.
Lorrain (Claude), 242.
Lucas Huygensz, dit Lucas de Leyde, 10, 11, 35, 55, 57, 62, 250.

Ludick (Lodewyck van), 376, 411, 415, 451, 497.
Lundens (Gerrit), 287.
Lutma (Jan), 98, 249, 427, 428.
Lysbeth van Ryn, 69, 72, 109, 110, 263, 411.
Maes (Nicolaes), 304, 343, 378, 379, 397, 442.
Magistris (Trojanus de), 253.
Mander (Karel van), 10, 111.
Marnix de Sainte-Aldegonde, 3.
Matham (Théodore), 244.
Maurice de Nassau (Le prince), 155, 189, 248.
Mayr (Ulric), 375.
Meer (Willem van der), 129.
Menasseh ben Israel, 83, 237, 238, 401.
Michel-Ange, 224.
Mierevelt (Michiel), 112, 129, 155, 167.
Mierevelt (Pieter), 129.
Moeyaert (Claes), 251, 259, 296.
Molyn (Pieter de), 311.
Monconys (de), 125.
Moreelse (Paul), 112, 167.
Moro (Antonio), 112.
Neeltge Willemsdochter (mère de Rembrandt), 6, 22, 23, 38, 39, 40.
Neer (Aert van der), 410.
Nolpe (Pieter), 98.
Orlers, 4, 14, 15, 24.
Ornia (Geerbrandt), 451, 467.
Ostade (Adrien van), 154.
Oven (Juriaen), 84, 375.
Paauw (Pieter), 124, 125, 131.
Palamedes (Antoni), 91.
Pancras (Le bourgmestre), 180.
Paudiss (Christophel), 271, 375, 494.
Pellicorne (Jan), 140.
Pels (Andries), 455.
Percellis (Jan), 56, 310.
Pietersen (Aert), 128, 129, 281, 471.
Piles (Roger de), 448.
Plantin, 3.
Poorter (Willem de), 195, 196, 243.
Potter (Pieter), 55, 91.
Pynas (Jan), 16, 55, 242, 250.
Quellinus (Artus), 131.
Quinckhard, 130, 132.
Raphaël, 350.
Ravestevn (Jan van), 112, 155, 281.
Renesse (C.), 377.
Renialme (Johannes de), 359, 364.
Ribera, 242.
Roghman (Roelant), 240, 261, 362, 363, 519.
Rubens, 94, 113, 155, 203, 224, 322, 379, 520, 535.
Ruysch (Frédéric), 124.
Ruysch (Rachel), 124.
Ruysdael (Jacob van), 360, 409, 442.
Ruysdael (Salomon van), 311.
Sandrart (Joachim de), 196, 251, 252, 258, 259, 260, 281, 327.
Santvoort (Dirck), 474.
Saumaise, 3.
Saverv (Roelant), 311.
Savery (Salomon), 156.
Scaliger, 3.
Schilperoort (Conraet), 311,
Scorel (Jan van), 112.
Segers (Hercules), 363, 364, 365.
Simon van Leeuwen, 4, 15.
Six (Jan), 214, 318, 357, 358, 359, 451, 452, 467.
Sobieski (Jean), 216.
Spinosa, 80, 86.
Steen (Jan), 95, 300, 410.
Stoc (André), 131.
Stoffels (Hendrickje), 388, 389, 390, 391, 392, 393, 431, 455, 458, 459, 463, 464, 477, 478, 479, 484, 485, 486, 509.
Swalm (Henri), 214.
Swanenburch (Claes van), 13.
Swanenburch (Isaac van), 13, 56, 471.
Swanenburch (Jacob van), 13, 14, 15.
Swanenburch (Willem van), 7, 8, 13, 35, 125.
Sweelinck (les), 91.
Sylvius (Jan Cornelis), 167 170, 171, 176, 261, 354.
Ter Borch (Gérard), 334.
Tesselschade (Maria), 259.
Teunissen (Cornelis), 113, 279.
Tholinx (Arnold), 419.
Thysz (Christoffel), 413, 414, 438.
Titien, 126, 224, 332, 390, 489.
Titus (van Ryn), 293, 294, 295, 310, 386, 414, 415, 431, 438, 439, 456, 457, 458, 459, 477, 478, 491, 492, 509.
Tombe (Pieter de la), 351 404.
Tulp (Claes Pietersz.), 118, 130, 131, 132, 133, 134, 358, 419, 470.
Turenne (maréchal de), 336, 337.
Uyl (Jan), 253.
Uylenborch (La famille van), 166, 167.
Uylenborch (Hendrick van), 72, 101, 167, 168, 171, 201, 247, 261, 295, 359, 376, 411, 439.
Uylenborch (Saskia van), 166 à 184, 209, 210, 211, 213, 223, 224, 226, 254, 255, 293, 294, 295, 296, 414.
Uylenborch (Titia van), 262, 263, 293.
Uylenborch (Ulric van), 255.
Uytenbogaerd (Jan), 84, 143, 189, 190, 244.
Uytenbogaerd (Le trésorier), 238, 239, 256.

Uytenbroeck (Moses), 118, 155, 242.
Valckert (Werner van), 113, 281, 474.
Valdez (Franceso de), 10.
Valentin, 242.
Velde (Adriaen van de), 442.
Velde (Esaïas van de), 91, 311.
Velde (Jan van de), 7, 103, 529.
Venant (François), 251.
Venne (Adriaen van de), 88.
Verboft (Jean), 431, 438.
Verdoel (Adriaen), 377.
Vermeer (Jan), de Delft, 410.
Vermeer (Jan), de Harlem, 364, 380.
Verschooten (Joris), 15.
Vesale (André), 126, 127, 131.
Vianen (Adam van), 98, 249.
Victors (Jan), 250, 378.
Vinci (Léonard de), 406.
Vinckenbrinck (Jansz), 91.
Visscher, 98, 131.
Vlieger (Simon de), 56, 311.
Vliet (Joris van), 38, 40, 42, 45, 47, 48, 49, 51, 60, 61, 74, 196, 198, 199, 200, 202, 203, 407.
Vondel, 86, 87, 90, 94, 248, 251, 289, 470, 479, 498, 519.
Voort Cornelis van der, 113, 130, 131, 281, 474.
Vorsterman (Lucas), 198.
Vossius, 3, 479.
Vries (Abraham de), 84.
Vries (Vredeman de), 95.
Wet (Jacob de), 243.
Willem van Ryn, 72, 264.
Willemans (Michiel), 375.
Wilmerdonx (Abraham), 439.
Witsen (C.), 414, 438, 439.
Wulfhagen (Franz), 375.
Wymer (Anna), 269.
Witt (P. de), 196.
Zesen (Philippe de), 468.
Zoomer, 348.

LA COQUILLE.
1650. (B. 150)

TABLES

RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE.
Croquis à la plume (Musée du Louvre).

TABLE DES GRAVURES

Pages.

Tête de vieillard ; étude à la sanguine... ..... en Fleuron du Titre III
Paysage à la plume. (Collection de M. J. P. Heseltine.)..... IV
Rembrandt au bonnet plat. — Vers 1638. (B. 26.)..... V
L'enfant endormi. Dessin à la plume rehaussé de lavis. (Collection de sir Fréd. Leighton.)..... VI
Paysage à la plume. Collection du duc de Devonshire.)..... 1
La Mère de Rembrandt. — 1628. (B. 354.)..... 1
L'Orphelinat municipal et l'Église Saint-Pancrace à Leyde. (Dessin de Boudier.)..... 4
L'Université de Leyde, vue prise du Rapenburg. (Dessin de Boudier.) 5
Le Jardin botanique à l'Académie de Leyde. (Fac-similé d'une estampe de 1610.)..... 8
Porte du Doelen de Saint-Georges à Leyde. (Dessin de Boudier.)..... 9
L'Hôtel de Ville de Leyde. (Dessin de Boudier.)..... 13
La Vieille qui dort. — Vers 1635. (B. 350.)..... 16
La Résurrection de Lazare. — Vers 1633. (B. 73.)..... 17
Le Père de Rembrandt. — 1630. (B. 304.)..... 20
La Mère de Rembrandt. — Vers 1631. (B. 343.)..... 21
Le Père de Rembrandt. — 1630. (B. 249.)..... 24
L'Homme au lait. — Vers 1650. (B. 213.)..... 25
Tête de face et riant. — 1630. (B. 316.)..... 29
Portrait de Rembrandt. (Musée de Cassel.) (Photog. Hanfstaengl)..... 28
Le Changeur. Fragment du tableau du Musée de Berlin. (Photog. Hanfstaengl)..... 29
Rembrandt à la bouche ouverte. — 1630. (B. 13.)..... 33
Rembrandt aux yeux hagards. — 1630. (B. 320.)..... 36
La Grange à foin. — 1650. (B. 224.)..... 37
La Mère de Rembrandt. — 1628. (B. 352.)..... 37

LAVIS A L'ENCRE.
(Collection du Comte Warwick.)

Pages.
Le Père de Rembrandt. (Tableau de G. Dou au Musée de Cassel.) Phot. Hansfstaengl. 41
Le Père de Rembrandt. (Ryks Museum d'Amsterdam.) Photog. Hanfstaengl..... 44
La Mère de Rembrandt. (Collection de M. A. Bredius.)..... 45
Loth et ses Filles. (Fac-similé de la gravure de J. van Vliet. — 1631.)..... 48
Le Père de Rembrandt. (Collection de M. Habich.) Photog. Hanfstaengl..... 49
Le Père de Rembrandt. — 1630. (B. 229.)..... 52
Le Baptême de l'Eunuque. (Fac-similé de la gravure de J. van Vliet. — 1631.)..... 53
Vieillard à grande barbe. — 1631. (B. 260.)..... 56
Paysage à la plume rehaussé de lavis. (Collection du duc de Devonshire.)..... 57
Gueux debout. — Vers 1631. (B. 169.)..... 57
La Mère de Rembrandt coiffée à l'orientale. — 1631. (B. 348.)..... 60
Le Père de Rembrandt. — 1631. (B. 263.)..... 61
La Petite Circoncision. — Vers 1630. (B. 48.)..... 65
La Sainte Famille. (Pinacothèque de Munich.) Photog. Hanfstaengl. 69
Étude au crayon noir. (Collection du roi de Saxe.)..... 73
Rembrandt aux cheveux hérissés. — Vers 1631. (B. 8.)..... 76
Vue ancienne d'Amsterdam. — Vers 1640. (B. 210.)..... 77
Petite tête grotesque. — Vers 1632. (B. 327.)..... 77
La Tour Montalban. Dessin à la plume. (Collection de M. J. P. Heseltine.)..... 80
Vue de la Zuyderkerk. (Fac-similé d'une gravure du temps.)..... 81
Vue de la Westerkerk. (Dessin de Boudier.)..... 81
Ephraim Bonus. — 1647. (B. 278.)..... 85
Menasseh ben Israel. — 1636. (B. 269.)..... 88
Le Christ et la fille de Jaïre. Dessin à la plume. (Collection de M. Seymour-Haden.)..... 89
Étude de vieillard Dessin au crayon noir. (Collection du roi de Saxe.)..... 92
La Présentation au Temple. Dessin à la plume et au lavis. (Collection de M. J. P. Heseltine.). 93
Joseph consolant les prisonniers. Dessin à la plume. (British Museum.)..... 96
Vieillard en prière (sujet inconnu). Dessin à la plume. (Collection de M. L. Bonnat.).. 97
Vieillard à barbe pointue. — 1631. (B. 315.)..... 100
Vue de ville. Dessin à la plume rehaussé de lavis. (Cabinet de Berlin.)..... 101
Petite figure polonaise. — 1631. (B. 142.)..... 101
Diane au bain. — Vers 1631. (B. 201.)..... 104
Le bon Samaritain. — 1633. (B. 90.)..... 105
Étude de vieillard. — 1632. (Musée de Cassel.) Photog. Hanfstaengl..... 109
Portrait de Coppenol. — Vers 1632. (Musée de Cassel.) Photog. Hanfstaengl..... 116
Portrait de Joris de Caulery. — 1632..... 117
La Mère de Rembrandt. — Vers 1632. (B. 344.)..... 120
Paysage. Dessin à la plume lavé de sépia. (Collection du duc de Devonshire..... 121
Vieillard à tête chauve. — Vers 1632. (B. 296.)..... 121
Le Théâtre anatomique de Leyde. (Fac-similé d'une gravure de 1610..... 125
Vue de la Porte Saint-Antoine à Amsterdam.) Dessin de Boudier.)..... 129
Vieillard à barbe courte. — Vers 1631. (B. 300.)..... 136
Paysage à la plume, rehaussé de lavis. (Collection du duc de Devonshire..... 137
Figure polonaise. — Vers 1633. (B. 140.)..... 137
Portrait d'homme. — 1632. (Musée de Brunswick..... 140
Portrait de femme. — 1633. (Musée de Brunswick..... 141
Portrait de J. H. Krul. — 1633. (Musée de Cassel.) Photog. Hanfstaengl..... 145
Portrait d'une vieille Dame. — 1634. (National-Gallery.) Photog. Braun..... 153
Fragment de la *Descente de Croix.* — 1633. (Pinacothèque de Munich.) Photog. Hanfstaengl. 156
La Descente de croix. — 1633. (B. 81.)..... 157
Portrait de Rembrandt. — 1633. (B. 175..... 161
La Mère de Rembrandt. — 1633. (B. 351.)..... 164
Paysage; à la plume rehaussé de sépia. (Collection de M. J. P. Heseltine.)..... 165

Pages.
Rembrandt aux trois Moustaches. — Vers 1634. (B. 2.) 165
Portrait de Saskia. — 1632. (Collection de M. Ed. André.) 168
Portrait de Saskia. — 1632. (Musée de Stockholm.) 169
Portrait de Saskia. — 1632. (Collection du prince Liechtenstein.) 172
Portrait de Saskia. — Vers 1634. (Musée de Cassel.) Photog. Hanfstaengl 173
Portrait de Saskia. — 1634. (B. 347.) 176
La Fiancée juive. — 1634. (Musée de l'Ermitage.) Photog. Braun 177
Le Bourgmestre Pancras et sa Femme. — Vers 1635. (Buckingham-Palace.) Photog. Braun. 181
Jésus-Christ en croix. — Vers 1634. (B. 80. 184
Paysage ; à la plume rehaussé du lavis. (Collection du duc de Devonshire. 185
Paysan et Paysanne marchant. — Vers 1634. (B. 144.) 185
Portrait de Rembrandt en ovale. — 1634. (B. 23. 189
Portrait de Uytenbogaerd. — 1635. (B. 279.) 193
L'Annonciation aux Bergers. — 1634. (B. 44. 197
L'Ecce Homo. — 1636. (B. 77.) 201
Buste de jeune homme. (Fac-similé d'une gravure de J. Lievens. 204
Homme à toque de velours. — Vers 1635. (B. 289.) 205
Paysan déguenillé. — Vers 1635. (B. 172.) 208
Paysage ; à la plume, lavé à l'encre. (Cabinet de Berlin. 209
Croquis d'après un enfant, lavé à l'encre. (British Museum. 209
Étude d'après nature, croquis à la plume. (Cabinet de Stockholm. 213
Études d'après Saskia. — 1636. (B. 365.) 217
Esquisse pour la *Mariée juive.* — 1634. (Cabinet de Stockholm. 221
Portrait de Rembrandt. — Vers 1634. — (Musée de La Haye.) Photog. Hanfstaengl 224
Portrait de jeune fille. — Vers 1635. (Musée de Cassel.) Photog. Hanfstaengl 225
Samson menaçant son beau-père. — Vers 1635. (Musée de Berlin.) 228
Fragment de la *Suzanne au Bain.* — 1687. (Musée de La Haye.) Photog. Hanfstaengl 229
Jeune Homme assis et réfléchissant. — 1637. (B. 268. 236
La Mort de la Vierge. — 1639. (B. 99.) 237
La Grand'mère. — Dessin à la plume. (Cabinet de Stockholm. 240
Paysage ; à la plume, rehaussé de sépia. (Collection du duc de Devonshire.) 241
Homme à bouche de travers. — Vers 1635. (B. 305.) 241
Joseph racontant ses songes. — 1638. (B. 37. 243
La maison de Rembrandt. (Dessin de Boudier. 256
Vue du Binnen-Amstel. (Fac-similé d'une gravure de l'époque. 257
Portrait de Titia van Uylenborch. — 1639. Dessin à la plume et au lavis. (Cabinet de Stockholm.) 260
Griffonnements graves en différents sens. — Vers 1640. (B. 369. 261
Gueux debout. — Vers 1639. (B. 163. 264
La chaumière au grand arbre. — 1641. (B. 226. 265
Jeune Fille au panier. — Vers 1642. (B. 356.) 265
Étude pour la *Prière de Manué.* — 1641. Plume et lavis. (Cabinet de Stockholm. 268
Étude pour la *Prière de Manué.* Dessin à la plume. (Cabinet de Berlin.) 269
Portrait d'homme. — 1641. (Musée de Bruxelles.) 272
Renier Anslo. — 1641. (B. 271.) 273
Copie de la *Ronde de nuit.* Tableau de G. Lundens. (National Gallery. 289
Femme avec grande cornette. — Vers 1642. (B. 359.) 292
La Chaumière et la Grange à foin. — 1641. (B. 225. 293
Rembrandt au bonnet fourré. — 1630. (B. 24.) 295
Le Veuf. Dessin à la plume. (Collection de M. J. P. Heseltine.) 297
L'Ange apparaissant à Joseph. Dessin à la plume. (Cabinet de Berlin.) 301
Le Cochon. — 1643. (B. 157.) 304
Étude d'après nature. Dessin à la plume. (Collection de M. L. Bonnat. 305

Pages.
Abraham et son fils Isaac. — 1645. (B. 34.) 308
Le Pont de Six. — 1645. (B. 208.) 309
L'Abreuvoir. — 1645. (B. 231.) 312
Paysage aux Trois arbres. — 1643. (B. 212.) 313
Effet d'hiver. — 1646. (Musée de Cassel.) Photog. Hansfstaengl 316
Vue d'Omval. — 1615. (B. 209.) 317
Le Moulin. — 1641. (B. 233.) 320
Dessin lavé à l'encre de Chine. (British Museum.) 321
Vieillard sans barbe. — Vers 1635. (B. 299.) 321
Homme nu assis. — 1646. (B. 193.) 324
Suzanne et les vieillards. — 1647. (Musée de Berlin.) Photog. Hanfstaengl 325
Le bon Samaritain. Dessin à la plume. (Cabinet de Berlin.) 328
Rembrandt dessinant. — 1648. (B. 22.) 329
Le Christ et Madeleine. — 1651. (Musée de Brunswick.) 332
Étude pour le *Christ et Madeleine.* Plume et lavis. (Cabinet de Stockholm.) 333
La petite bohémienne espagnole. — 1647. (B. 120.) 336
Tête de Christ. — Vers 1652. (Collection de M. R. Kann.) 337
Esquisse pour la *Vision de Daniel.* Plume et lavis. (Collection de M. L. Bonnat.) 340
Le Dr Faustus. — Vers 1651. (B. 270.) 341
Mendiants à la porte d'une maison. — 1648. (B. 176.) 344
Étude pour la *Pièce aux 100 florins.* Dessin à la plume. (Cabinet de Berlin.) 345
Jésus disputant avec les Docteurs. — 1652. (B. 65.) 352
Le Paysage à la Tour. — Vers 1648. (B. 223.) 353
Le Dessinateur. Dessin à la plume. (British Museum.) 353
Étude pour le *Portrait de J. C. Sylvius.* Dessin à la plume. (British Museum.) 356
Jean Cornelis Sylvius. — 1646. (B. 280.) 357
Clément de Jonghe. — 1651. (B. 272.) 360
J. Antonides van der Linden. — Vers 1653. (B. 264.) 361
Paysage à la plume rehaussé de sépia. (Collection de M. J. P. Heseltine.) 364
Jan Asselyn. — 1648. (B. 277.) 365
Les Ruines de l'hôtel de ville d'Amsterdam. Plume et lavis. (Collection de M. J. P. Heseltine.) 368
Tobie aveugle. — 1651. (B. 42.) 369
Paysage à *la Tour carrée.* — 1650. (B. 218.) 372
Chemin dans un bois, dessin à la plume. (Collection du duc de Devonshire.) 373
L'Obélisque. — Vers 1650. (B. 227.) 377
Femme couchée et dormant. Dessin à la plume (Collection de M. J. P. Heseltine.) 381
Étude d'ours couché. Plume et lavis. (Collection du comte Brownlow.) 384
La campagne du Peseur d'Or. — 1653. (B. 234.) 385
Vieillard à grande barbe. — Vers 1631. (B. 312.) 385
Portrait de Titus. — Vers 1652. (B. 11.) 388
La Nourrice de Titus. Plume et lavis. (Musée Teyler.) 389
Les Disciples d'Emmaüs. — 1654. (B. 87.) 392
Jésus-Christ au Jardin des Oliviers. —Vers 1657. (B. 75.) 393
Étude d'un jeune garçon. (Titus ?). Dessin à la plume. (Cabinet de Stockholm.) 396
La jeune Servante. — Vers 1654. (Musée de Stockholm.) 397
Le Jen du Kolf. — 1654. (B. 125.) 405
Tobie et sa femme. Dessin à la plume. (Cabinet de Stockholm.) 408
Le Canal. — Vers 1652. (B. 221.) 409
Tête de femme. — Vers 1631. (B. 358.) 409
Pilate déclare Jésus innocent. Plume et lavis. (Cabinet de Stockholm.) 412
Croquis à la plume. (Musée Boymans.) 413
Le Docteur Arnold Tholinx — 1656. (Collection de M. Ed. André.) 416

Pages.
Le Docteur Arnold Tholinx. — Vers 1655. (A. 284.) ... 417
Fragment de la *Leçon d'anatomie du Dr Deyman.* — 1656. Ryksmuseum d'Amsterdam). 420
La Descente de Croix dite *au Flambeau.* — 1654. (B. 83.) ... 421
Jan Lutma. — 1656. (B. 276. ... 425
Portrait dit de *Frans Bruyningh.* — 1658. (Musée de Cassel.) Photog. Hanfstaengl.... 429
L'Auberge de la Couronne impériale. Fac-similé d'un dessin de 1725 ... 432
Etude de paysage à la plume. (British Museum.) ... 433
Entrée de ville. Dessin à la plume. (Collection du duc de Devonshire.) ... 436
Paysage à la plume. (Collection du duc de Devonshire.) ... 437
Croquis à la plume avec lavis. (British Museum.) ... 437
Saint Pierre délivré de sa prison. Dessin à la plume rehaussé de lavis. (Collection de l'Albertine.) ... 440
Saint Jérôme. — Vers 1662. (B. 104.) ... 441
Rembrandt en costume de travail. Dessin à la plume. (Collection de M. J. P. Heseltine.). 444
Le Christ. — Vers 1658-1660. (Collection de M. le comte Orloff Davidoff.) ... 445
David en prières. — 1652. (B. 41.) ... 448
Vieille se coupant les ongles. — 1658. (Collection de M. R. Kann.) ... 449
Le Christ et la Samaritaine. Dessin à la plume rehaussé de lavis. (Cabinet de Stockholm.) 452
Le Christ et la Samaritaine. — 1649. (B. 70.) ... 453
Jeune femme endormie. Dessin à la plume. (Collection de M. J. P. Heseltine.) ... 456
Croquis à la plume rehaussé de sépia. (Collection de M. Seymour-Haden.) ... 447
Les Saintes femmes au Calvaire. Dessin à la plume. (Cabinet de Stockholm.) ... 460
Croquis de paysage à la plume. (Collection du duc de Devonshire.) ... 461
Rembrandt au visage rond. — Vers 1630. (B. 5.) ... 461
Jeune Femme à la fenêtre. — Vers 1665. (Musée de Berlin.) ... 464
Le bon Serviteur rendant ses comptes. Dessin à la plume. (Collection de M. L. Bonnat.) 465
Conjuration de Claudius Civilis. — 1661. (Musée de Stockholm.) ... 468
Conjuration de Claudius Civilis Étude d'ensemble de la composition. Dessin à la plume. (Cabinet de Munich.) ... 469
La Femme à la fenêtre. Dessin à la plume lavé de sépia. (Collection de M. J. P. Heseltine.). 472
Le Prinsengracht et la Westerkerk. Dessin de Boudier ... 473
La Bénédiction de Jacob. — Dessin à la plume. (Cabinet de Stockholm.) ... 480
Élie dans le désert. Dessin à la plume. (Cabinet de Berlin.) ... 481
Croquis de paysage à la plume. (Collection du duc de Devonshire.) ... 484
Croquis de paysage rehaussé de sépia. (Collection du duc de Devonshire.) ... 485
Vieille avec voile noir. — 1631. (B. 355.) ... 485
Croquis à la plume rehaussé de sépia. (Collection du comte Warwick.) ... 488
La Fiancée Juive. — Vers 1665. (Ryksmuseum d'Amsterdam.) Photog. Hanfstaengl... 489
Laban et Lia. Dessin à la plume. (Collection du duc de Devonshire.) ... 492
La Nativité. — Vers 1652. (B. 45.) ... 492
Dessin à la plume lavé de sépia. (Collection du duc de Devonshire.) ... 493
Dessin à la plume lavé de sépia. (Collection du duc de Devonshire.) ... 493
Croquis à la plume et à la sépia. Collection du comte Warwick.) ... 496
Le Porte-Drapeau. — Vers 1662-1664. (Collection du comte Warwick.) ... 497
Sujet biblique. Croquis à la plume et à la sépia. (Collection du comte Warwick.) ... 500
Portrait de famille. — Vers 1668-1669. (Musée de Brunswick.) ... 501
Intérieur de la Westerkerk. Fac-similé d'une gravure du temps ... 504
La Flagellation. — 1668. (Musée de Darmstadt.) ... 505
Jésus-Christ au milieu de ses Disciples. — 1650. (B. 89.) ... 508
La Chaumière entourée de planches. — 1642. (B. 232.) ... 509
Dessin à la sépia. (Collection de M. J. P. Heseltine.) ... 512
Étude à la plume d'après la *Cène* de Léonard de Vinci. Cabinet de Berlin.) ... 513
Rembrandt aux cheveux crépus. — Vers 1631. (B. 336.) ... 513

Pages.

Jeune Fille endormie à sa fenêtre. Dessin à la plume lavé de sépia. (Collection de M. J. P. Heseltine.) 516
Job et ses amis. Étude à la plume et au bistre. (Cabinet de Stockholm.) 517
Jeune Femme lisant. Dessin à la plume. (Cabinet de Berlin.) 520
Étude d'après le *Balthazar Castiglione* de Raphaël. Plume et sépia. (Collection de l'Albertine.) 521
Dessin à la plume. (Collection de M. Seymour-Haden.) 524
Croquis de paysage à la plume. (Collection de M. J. P. Heseltine.) 525
Le *Géographe*. Dessin à la plume lavé de sépia. (Cabinet de Dresde.) 528
Rembrandt appuyé. — 1639. (B. 21.) 529
Tête d'étude. — 1650. (Musée de La Haye.) 532
Croquis à la plume d'après un mendiant. (British Museum.) 533
Dessin à la plume. (Collection du duc de Devonshire.) 536
Le Christ au Jardin des Oliviers. Dessin à la plume. (Kunst-Halle de Hambourg.) 537
Aveugle jouant du violon. — 1631. (B. 138.) 538
Isaac bénissant Jacob. Dessin à la plume. (Collection du duc de Devonshire.) 539
Effet d'Orage. — Vers 1640. (Musée de Brunswick.) 540
La Bénédiction de Jacob. — 1656. (Musée de Cassel.) 541
Vieille Mendiante. — 1646. (B. 170.) 542
La Synagogue des Juifs. — 1648. (B. 126.) 543
Académie d'un homme assis à terre. — 1646. (B. 196.) 544
La Barque à la voile. — Vers 1645. (B. 225.) 547
Vieillard avec grande barbe. — Vers 1630. (B. 291.) 547
Le Bouquet de bois. — 1652. (B. 222.) 616
La Coquille. — 1650. (B. 159.) 616
Retour de l'Enfant prodigue. Croquis à la plume. (Musée du Louvre.) 619
Lavis à l'encre. (Collection du comte Warwick.) 619
Les Baigneurs. — 1651. (B. 195.) 628
Jésus disputant avec les Docteurs. — 1652. (B. 65.) 630

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

Avis au Relieur. — La suite des numéros placés en face des gravures indique l'ordre où elles doivent se succéder dans le volume, d'après la pagination mise en regard. Les chiffres inscrits sur ces gravures elles-mêmes sont de simples indications typographiques dont il n'y a aucun compte à tenir pour la reliure.

Nos d'ordre. Pages.

1. Portrait de Rembrandt. — 1633. (Musée du Louvre.) Phot. Braun. — Pl. 39. Frontispice.
2. Étude de Vieillard. — Vers 1630. Sanguine. (Collection du Louvre.) — Pl. 41 12
3. Portrait de Rembrandt. — Vers 1629-1630. (Musée de La Haye.) Phot. Hanfstaengl. — Pl. 1 32
4. Étude pour le « *Vieillard homme de lettres* » (B. 149.) Sanguine et lavis. (Collection du Louvre.) — Pl. 42 40
5. Étude pour le « *Saint Jérôme* ». — 1631. Sanguine et crayon noir. — Pl. 43 50
6. *Saint Jerôme en prières*. Fac-similé de la gravure de J. van Vliet. — 1631. — Pl. 16. 51
7. *La Présentation au Temple*. — 1631. (Musée de La Haye.) Phot. Hanfstaengl. — Pl. 2 66

Nos d'ordre. Pages

8. Académie d'après nature. Plume et lavis. (Collection de M. J. P. Heseltine.) — Pl. 52. 112
9. *La Leçon d'Anatomie.* — 1632. (Musée de La Haye.) Phot. Hanfstaengl. — Pl. 3... 132
10. *Le Constructeur de navires et sa femme.* — 1633. (Buckingham-Palace.) Phot. Braun. — Pl. 4 134
11. *Nathan admonestant David.* Plume et lavis. (Collection Seymour-Haden. — Pl. 64..... 144
12. *Le Coucher.* Plume et sépia. (Cabinet de Stokholm.) — Pl. 51..... 148
13. Étude pour le « *Philosophe en méditation* » du Louvre. — 1633. Sanguine. (Cabinet de Berlin.) — Pl. 44..... 152
14. *Le Philosophe en méditation.* — 1633. (Musée du Louvre.) Phot. Braun. — Pl. 18... 154
15. *Le Géographe.* Plume et lavis. (Collection de l'Albertine.) — Pl. 79..... 160
16. *La Fiancée juive.* — Vers 1632. (Collection du prince Liechtenstein.) Pl. 17 168
17. Portrait de Saskia. — 1633. Mine de plomb. (Cabinet de Berlin.) — Pl. 57..... 178
18. *Rembrandt et Saskia.* — Vers 1635. (Galerie de Dresde.) Phot. Braun. — Pl. 7... . 182
19. Portrait de femme (Saskia?). Sanguine. (Collection du Louvre.) — Pl. 45..... 188
20. Portrait d'homme. Sanguine et crayon noir. (Collection de M. Holford.) Pl. 46..... 192
21. *Le Sacrifice d'Abraham.* — 1635. (Musée de l'Ermitage.) Phot. Braun. — Pl. 6..... 206
22. Portrait de Rembrandt. — 1634. (Musée de Berlin.) — Pl. 5..... 215
23. Portrait dit de « *Sobieski* ». — 1637. (Musée de l'Ermitage.) Phot. Braun. — Pl. 19. 216
24. Étude pour la « *Mariée juive* ». — 1634. Plume et lavis. (Collection de l'Albertine.) Phot. Braun. — Pl. 58..... 221
25. Étude pour le « *Ganymède* » de la Galerie de Dresde. — 1635. (Cabinet de Dresde.) Phot. Braun. — Pl. 84..... 222
26. Copie du *Ganymède* par un imitateur de Rembrandt. (Cabinet de Dresde.) Pl. 84.. 223
27. *Danaë.* — 1636. (Musée de l'Ermitage.) Phot. Braun. — Pl. 8..... 224
28. *Le Mariage de Samson.* — 1638. (Galerie de Dresde.) Phot. Braun. — Pl. 20..... 227
29. *Le Butor.* — 1639. (Galerie de Dresde.) Phot. Braun. — Pl. 21..... 229
30. *Tobie prenant le poisson.* Plume et sépia. (Collection de l'Albertine.) — Pl. 65..... 230
31. *Tobie rendant la vue à son père.* Étude pour le tableau de la Galerie d'Arenberg. — 1636. Plume et lavis. (Collection du Louvre.) — Pl. 60..... 231
32. *L'Ange Raphaël quittant Tobie.* — 1637. (Musée du Louvre.) Phot. Braun. — Pl. 9. 232
33. *L'Enfant prodigue.* Plume et bistre. (Musée Teyler.) — Pl. 63..... 244
34. Jeune Fille assise. Plume et bistre. (Bibliothèque nationale.) — Pl. 81..... 248
35. *L'Atelier de Rembrandt.* Plume et lavis. (Collection du Louvre.) — Pl. 55..... 252
36. *Le Menage du Menuisier.* — 1640. (Musée du Louvre.) Phot. Braun. — Pl. 27..... 266
37. Fragment de la « *Prière de Manué* ». — 1641. (Galerie de Dresde.) Phot. Braun. — Pl. 18..... 268
38. *La Dame à l'Éventail.* — 1641. (Buckingham-Palace.) Phot. Braun. — Pl. 10..... 271
39. Étude pour l'eau-forte « *Renier Anslo* ». — 1640. Sanguine et crayon noir. (British Museum.) — Pl. 47..... 273
40. Étude d'éléphant. Crayon noir. (British Museum.) — Pl. 71. 275
41. Un homme regardant une femme qui tient son enfant endormi. Plume et lavis. (Collection de M. J. P. Heseltine.) — Pl. 66..... 277
42. *Loth et sa famille.* Plume et lavis. (Bibliothèque nationale.) — Pl. 72..... 281
43. *Sortie de la Garde civique*, dite « *La Ronde de nuit* ». — 1642. (Ryksmuseum d'Amsterdam.) — Pl. 20..... 285
44. *Le Christ guérissant un aveugle.* Plume et lavis. (Musée de Rotterdam.) Phot. Baër. — Pl. 70..... 297
45. Portrait d'Elisabeth Bas. — Vers 1643. (Ryksmuseum.) Phot. Hanfstaengl. — Pl. 11. 306
46. Étude pour l'*Adoration des Bergers* de la Pinacothèque de Munich. — 1646. Plume et lavis. (Collection de M. J. P. Heseltine.) — Pl. 50..... 322
47. Étude pour l'eau-forte « *Homme nu assis* ». — 1646. Plume et lavis. (Bibliothèque nationale.) — Pl. 62..... 323

Nos d'ordre. Pages.

48. Étude pour le *Bon Samaritain*. Plume et lavis. (Musée de Rotterdam.) Phot. Baër. — Pl. 69..... 330
49. *Les Pèlerins d'Emmaüs*. — 1648. (Musée du Louvre.) Phot. Braun. — Pl. 24..... 332
50. Fragment de la « *Concorde du Pays* ». — 1648. (Musée de Rotterdam.) Phot. Baër. Pl. 23..... 334
51. *Abraham et les Anges*. — Vers 1650. (Musée de l'Ermitage.) Phot. Braun. Pl. 35... 338
52. *Après la lecture*. — Vers 1649. (Collection de M. J. Porges.) — Pl. 36..... 342
53. *Jésus-Christ guérissant les malades*. Fac-similé de l'eau-forte dite « *La Pièce aux 100 florins* ». — Vers 1649. (B. 74. — Pl. 82..... 345
54. *Les Trois Croix*. Fac-similé de l'eau-forte de 1653. (B. 78. — Pl. 83..... 350
55. *Jésus-Christ prêchant*. Fac-similé de l'eau-forte dite « *La Petite Tombe* ». — Vers 1652. (B. 67.) — Pl. 25..... 351
56. *Vue d'Amsterdam*. Plume et sépia. (Collection de l'Albertine.) Phot. Braun. — Pl. 80..... 366
57. *Intérieur d'Eglise*. Plume et lavis. (Collection de l'Albertine.) Pl. 63..... 370
58. *Chaumière entourée d'arbres*. Plume et lavis. (Collection de M. J. P. Heseltine.) — Pl. 75..... 372
59. Étude d'un lion couché. Plume et lavis. (Collection de M. le comte Brownlow.) — Pl. 61..... 374
60. Étude de paysage. Plume et lavis. (British Museum. — Pl. 74..... 376
61. *Effet d'Orage*. Plume et lavis. (Collection de l'Albertine. — Pl. 77..... 380
62. *La Famille de Tobie et l'Ange*. Plume et lavis. (Collection de l'Albertine. — Pl. 78. 382
63. Portrait de Titus van Ryn. — 1655. (Collection de M. R. Kann.) — Pl. 40..... 386
64. Portrait d'Hendrickje Stoffels. — Vers 1652. (Musée du Louvre.) Phot. Braun. — Pl. 32..... 388
65. Étude de femme nue. Plume et lavis. (Collection de M. J. P. Heseltine.) — Pl. 75.. 389
66. *Bethsabée*. — 1654. (Musée du Louvre.) Phot. Braun. — Pl. 12..... 390
67. *La Baigneuse*. — 1654. (National-Gallery.) Phot. Braun. — Pl. 30..... 391
68. *La Balayeuse*. — Vers 1654. (Musée de l'Ermitage.) Phot. Braun. — Pl. 29..... 393
69. Portrait d'une vieille femme. — 1654. (Musée de l'Ermitage.) Phot. Braun. — Pl. 31..... 394
70. Homme lisant. Plume et sépia. (Collection du Louvre.) — Pl. 54..... 400
71. Copie de la *Cène* de Léonard de Vinci. Sanguine. (Collection du prince Georges de Saxe.) — Pl. 56..... 406
72. *Le Géomètre*. — Vers 1656. (Musée de Cassel.) Phot. Hanfstaengl. — Pl. 13..... 418
73. *Pilate se lavant les mains*. — Vers 1656. (Collection de M. Sedelmeyer.) — Pl. 34.. 424
74. *Le vieux Haaring*. — Vers 1655. Fac-similé de l'eau-forte. (B. 274.) — Pl. 28..... 429
75. *Le Grand Coppenol*. — Vers 1658. Fac-similé de l'eau-forte. (B. 283.) — Pl. 26... 453
76. Portrait de Rembrandt. — 1660. (Musée du Louvre.) Phot. Braun. — Pl. 14..... 456
77. *Saint Mathieu et l'Ange*. — 1661. (Musée du Louvre.) Phot. Braun. — Pl. 15..... 463
78. *Les Syndics des Drapiers*. — 1661. (Ryksmuseum.) Phot. Hanfstaengl. — Pl. 33.. 476
79. *Pèlerin en prières*. — 1661. (Collection de M. Weber à Hambourg. — Pl. 38..... 480
80. Portrait de femme assise. Plume et sépia. (Collection de M. J. P. Heseltine.) — Pl. 49..... 518
81. *La Femme à la fenêtre*. Plume et lavis. (Collection de M. J. P. Heseltine.) — Pl. 53. 522
82. *L'Homme évanoui*. Plume. (Cabinet de Stockholm. — Pl. 76..... 523
83. Vieillard assis dans un fauteuil. Plume et sépia. (British Museum.) — Pl. 67..... 530
84. *Le Christ au Jardin des Oliviers*. Plume et sépia. (Collection de M. J. P. Heseltine.) — Pl. 43..... 537

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS. ..... V à XII

CHAPITRE PREMIER.

Leyde au commencement du XVIIe siècle. — Naissance de Rembrandt. — Sa famille. — Ses études et ses distractions. — L'Université de Leyde. — Education et mœurs du temps. — Les œuvres d'art de l'Hôtel de Ville. — Vocation précoce de Rembrandt. — Ses maîtres : J. van Swanenburch à Leyde et P. Lastman à Amsterdam. — Retour à Leyde..... 1 à 24

CHAPITRE II.

Premiers tableaux faits à Leyde : *Saint Paul dans sa prison* et le *Changeur* (1627) ; *Samson et Dalila* (1628) et la *Présentation au temple*. — Portraits de Rembrandt d'après lui-même. — Ses premières eaux-fortes. — Ses procédés de travail... 25 à 36

CHAPITRE III.

Portraits peints ou gravés par Rembrandt d'après sa mère et d'après son père. — Études faites en commun avec ses compagnons d'atelier. — *Loth et ses filles* ; le *Baptême de l'Eunuque* ; *Saint Jérôme en prières*. — Premiers achats d'œuvres d'art faits par Rembrandt..... 37 à 56

CHAPITRE IV.

Renommée précoce de Rembrandt. — Informations fournies par Huygens à cet égard. — Le tableau de *Judas*. — Eaux-fortes de cette époque : les *Gueux*. — Le *Saint Anastase* ; la *Présentation au Temple* et la *Sainte Famille* (1631). — Les succès de Rembrandt le décident à se fixer à Amsterdam. — Influence du séjour à Leyde sur le développement de son talent..... 57 à 76

CHAPITRE V.

Amsterdam vers 1631. — Son commerce et sa prospérité croissante. — Transformation de la ville. — Esprit de tolérance. — La charité. — Le mouvement littéraire. — Les arts et le goût régnant. — Intérieurs hollandais..... 77 à 100

CHAPITRE VI.

Installation de Rembrandt à Amsterdam. — Ses premiers tableaux. — Modèles féminins. — Le *Bon Samaritain*. — L'*Enlèvement de Proserpine*. — Études de Vieillards. — Le Portrait dans l'École hollandaise. — Portraits peints par Rembrandt en 1632..... 101 à 120

CHAPITRE VII.

Importance des tableaux de corporations en Hollande. — Les *Théâtres anatomiques*. — Représentations des *Leçons d'Anatomie* en Italie et en Hollande — Les Prédécesseurs de Rembrandt dans ce genre : Aert Pietersen; Michiel Mierevelt; Nicolaes Elias et Th. de Keyser. — Le Docteur Tulp. — La *Leçon d'Anatomie* de Rembrandt..... 121 à 136

CHAPITRE VIII.

Succès croissant de Rembrandt comme portraitiste. — Portraits peints en 1632 et 1633. — Le *Constructeur de navires et sa femme*. — Marten Daey et sa femme. — Compositions de cette époque : La *Barque de Saint Pierre*; les *Philosophes en méditation*. — Relations avec Huygens. — La suite des tableaux de la *Passion* exécutés pour le prince Frédéric-Henri..... 137 à 164

CHAPITRE IX.

Saskia van Uylenborch et sa famille. — Ses portraits peints par Rembrandt. — La *Fiancée Juive*. — Rembrandt épouse Saskia (26 juin 1634). — Études et tableaux peints d'après elle : l'*Artémise*, du musée du Prado; le *Bourgmestre Paneras et sa femme*; *Rembrandt et Saskia* de la Galerie de Dresde. — Vie de travail..... 165 à 184

CHAPITRE X.

Faux-fortes de Rembrandt à cette époque (1632-1639). — Diversité des procédés qu'il emploie. — Études d'après lui-même et sujets familiers. — Portraits de J. Uytenbogaerd. — Compositions religieuses. — Les collaborateurs de Rembrandt. — La *Résurrection de Lazare*; la *Descente de Croix* et l'*Ecce Homo*. Les *Trois Têtes orientales*. — Le *Sacrifice d'Abraham* de l'Ermitage..... 185 à 208

CHAPITRE XI.

Vie de famille. — Croquis et eaux-fortes de Rembrandt d'après Saskia et d'après lui-même. — Portraits et tableaux de 1635 à 1640. — *Ganymède* et les compositions mythologiques de Rembrandt. — La *Danaé* de l'Ermitage. — *Suzanne au bain* et le *Mariage de Samson*. — Études de nature morte. — Le *Livre de Tobie*. — Eaux-fortes de cette époque. — La *Mort de la Vierge*..... 209 à 240

CHAPITRE XII.

Renommée croissante de Rembrandt. — Influence qu'il exerce sur ses contemporains. — Ses premiers élèves à Amsterdam : Ferdinand Bol, Govert Flinck, G. van den Eeckhout, Jan Victors, Philips de Koninck, etc. — Sa prétendue avarice. — Ses goûts de collectionneur. — Achat de la maison de la Breestraat. — Les amis de Rembrandt et sa manière de vivre. — Eaux-fortes d'après Saskia. — Mort de la mère de Rembrandt..... 241 à 264

CHAPITRE XIII.

Le *Ménage du Menuisier* (1640). — *Rencontre de Sainte Élisabeth et de la Vierge*. — *Prière de Manué* (1641). — Portraits de cette époque : la *Dame à l'Éventail* et *Renier Anslo*. — Eaux-fortes de 1640 à 1642. — Les tableaux de corporations militaires en Hollande. — La *Prise d'armes de la Garde civique*, dite la *Ronde de Nuit* (1642)..... 265 à 292

CHAPITRE XIV.

Maladie de Saskia. — Son testament. — Sa mort. — Effet produit par la *Ronde de Nuit*. — Peintures de cette époque : *Saintes Familles*. — *Bethsabée*. — La *Femme adultère*. — *Portrait d'Élisabeth Bas*. — Eaux-fortes de 1643 à 1645. — Tableaux et études de paysage. — Les *Trois arbres*..... ..... 293 à 320

CHAPITRE XV.

De 1646 à 1654, période d'active production. — Études académiques. — *Suzanne et les Vieillards* (1647). — La technique de Rembrandt. — Le *Bon Samaritain* et les *Disciples d'Emmaüs* (1648). — Portrait de Turenne (1649). — *Vision de Daniel*; *Abraham et les Anges*; *Noli me tangere* (1651). — Les eaux-fortes de cette époque : La *Pièce aux 100 Florins* et la *Petite Tombe*..... ... 321 à 352

CHAPITRE XVI.

Portraits de parents ou d'amis : Jan Sylvius, Ephraïm Bonus, Jan Six, Coppenol, Clément de Jonghe. — Paysagistes avec lequel Rembrandt, était en relations : Cl. Berchem, Asselyn, R. Roghman, H. Segers, Jan van de Cappelle. — Études d'après nature. — La *Ruine* et le *Moulin à vent* — Études d'animaux. — Élèves de Rembrandt à cette époque. — Ses enseignements..... ..... 353 à 384

CHAPITRE XVII.

L'intérieur de Rembrandt. — Titus et sa nourrice. — Hendrickje Stoffels. — Tableaux où elle figure. — Le portrait du Salon Carré et la *Bethsabée* de la Galerie Lacaze. — Études d'après nature. — La *Balayeuse* et les Portraits de Vieillards à l'Ermitage et au musée de Dresde. — *Joseph accusé par la femme de Putiphar*. — Les eaux-fortes de 1654 et 1655. — La maison de Rembrandt et ses collections..... 385 à 408

CHAPITRE XVIII.

Imprévoyance et prodigalité de Rembrandt. — Le *Géomètre* de Cassel. — La *Leçon d'anatomie du Docteur Deyman*. — *Jacob bénissant les enfants de Joseph*. — Grisaille de la *Prédication de Saint Jean*. — Portraits à l'eau-forte : J. Lutma et Haaring le Vieux. — Rembrandt est déclare en faillite. — Vente de sa maison et de ses collections.. ..... 409 à 436

CHAPITRE XIX.

Difficultés de Rembrandt avec ses créanciers. — Vie solitaire. — Le *Christ* du comte Orloff-Davidoff. — *David et Saül*. — Portraits de cette époque (1658-1660). — Le *Bourgmestre Six* et *Coppenol*. — Eaux-fortes d'après Hendrickje. — Portraits de Titus et de Rembrandt lui-même. — Association formée entre Hendrickje et Titus..... 437 à 460

CHAPITRE XX.

Vie de retraite et de travail (1661). — *Saint Mathieu avec l'Ange*. — *Vénus et l'Amour*. — La *Conjuration de Claudius Civilis*. — Les tableaux de corporations bourgeoises en Hollande. — Les *Syndics des Drapiers* — Union de la petite famille. — Études et portraits de cette époque..... 461 à 481

CHAPITRE XXI.

Mort d'Hendrickje. — Altération probable de la santé et de la vue de Rembrandt. — La *Lucrèce* et la *Fiancée Juive*. — Titus demande et obtient d'être déclare

majeur. — Aert de Gelder et ses œuvres. — Le *Rembrandt du Pecq*. — Portrait de Jérémias de Decker. — *Portrait de Famille* de Brunswick. — La *Flagellation* de Darmstadt. — Le *Retour de l'Enfant prodigue*. — Derniers portraits de Rembrandt. — Dernières épreuves de la fin de sa vie. — Sa mort..... .... 482 à 512

CHAPITRE XXII.

L'homme et son œuvre. — Incohérences de sa vie et discipline constante de son talent. — Ses dessins. — Ses eaux-fortes. — Ses tableaux. — Caractère et originalité de son talent..... 513 à 544

CATALOGUE DES ŒUVRES DE REMBRANDT.

I. Les tableaux..... 547 à 550
Catalogue des tableaux..... 551 à 568

II. Les dessins..... 568 à 572
Catalogue des dessins ..... 572 à 595

III. Les eaux-fortes..... 595 à 602
Catalogue des eaux-fortes..... 602 à 611

Bibliographie..... 611 à 613
Index alphabétique des noms propres de personnes..... 613 à 616
Table des gravures contenues dans ce volume..... 619 à 624
Table des planches hors texte ..... 624 à 626
Table des matières..... 627 à 630

JÉSUS DISPUTANT AVEC LES DOCTEURS.

1652 (B. 65).

8630-91. — CORBEIL, IMPRIMERIE ÉD. CRÉTÉ.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
ND 653 R4 M43 BKS
c. 2 Michel, Emile, 1828-
Rembrandt : sa vie, son oeuvre et son te
3 3125 00307 0063

ÉMILE MICHEL

REMBRANDT

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie